

**RM RIVISTA
MILITARE**



CINEMA E STORIA

II GUERRA MONDIALE

VOL. 1

© 1990 by Rivista Militare
Direttore: Pier Giorgio Franzosi

Grafica e fotolito: Studio Lodoli, Roma
Consulente editoriale: Claudio Lodoli
Gius. Laterza & Figli S.p.a. - Printed in Italy

Rivista Militare

CINEMA E STORIA II GUERRA MONDIALE

VOL. 1

di Pier Marco De Santi

Roma, 1990

La storia del cinema, sia pure nel cammino relativamente breve di un secolo di vita, è preziosa fonte di riferimento non solo per gli studi specifici legati all'evolversi di un linguaggio e di un'estetica in vorticoso divenire, archivio di opere artistiche di rilevante importanza in un tempo tanto ricco di rivolgimenti nel campo della comunicazione audio-visiva, ma è anche un ideale e inesauribile magazzino di immagini in movimento che permette accostamenti interdisciplinari e analisi comparate sollecitate dai molteplici settori del sapere e della conoscenza. Film d'autore e generi cinematografici sono i binari principali lungo i quali si sono affermati registi di grande fama e si è imposto al vasto pubblico il mito della rappresentazione sullo schermo: al punto che, oggi, si può dire non ci siano arti (e al loro interno, manifestazioni artistiche) di cui la Decima Musa non si sia, in qualche modo, interessata e alla cui conoscenza non sia stata coinvolta. Letteratura, storia, scienza sono state a vario livello scandagliate dalla rappresentazione cinematografica, al punto che si è reso ormai indispensabile il recupero (e la riscoperta) di quel sostanziale filo di collegamento.

La Rivista Militare ha promosso in campo storico l'edizione di volumi riccamente illustrati da materiali di ricerca spesso di straordinario interesse documentario. Tra questi, assumono rilievo non secondario le strenne relative alla collana Cinema e Storia che, ideate e curate sulla base di un preciso programma editoriale, si propongono al lettore con apparati iconografici esaurienti e supporti storico-critici sistematici. Così, dopo i volumi Il Risorgimento nel cinema italiano e 1914-1918: una guerra sullo schermo, è ora la volta di affrontare il modo con cui gli schermi italiani hanno accolto, in oltre cinquant'anni di produzioni cinematografiche e nell'inevitabile modificarsi degli approcci ideologici e delle interpretazioni contenutistiche e formali, la storia, le vicende della Seconda Guerra Mondiale, il sacrificio di tanti giovani italiani, gli atti di valore di tanti soldati sui campi di battaglia e nella Guerra di Liberazione. Solo in Italia, sono stati oltre trecento i film realizzati sull'argomento: per la maggior parte, pellicole di consumo e ampiamente datate, ma anche tanti film di autore (e di poesia), che meritano un posto di rilievo nelle antologie di storia del cinema. Considerata, comunque, la delicatezza dell'argomento e la necessità di documentare sistematicamente l'intera produzione filmica, prima di dover intervenire nelle opportune valutazioni di merito e, quindi, in ambito di conseguenti selezioni storico-critiche, il presente volume si propone di dare innanzitutto il quadro completo di un rapporto tra lo schermo e l'evento in esso raffigurato con la massima obiettività possibile. Attraverso un repertorio di informazioni e di immagini che permetta di stimolare la curiosità del lettore e, soprattutto, favorisca il suo desiderio di approfondimento, quest'opera si segnala non soltanto per la rilevante caratteristica di un non comune impegno editoriale ma proprio per le sue peculiarità di 'libro base'. È con questo augurio che la sottoponiamo all'attenzione sia degli specialisti sia dei lettori della Rivista Militare.

Gen. Pier Giorgio Franzosi
Direttore della Rivista Militare

INTRODUZIONE

Dalla nascita del sonoro e fino a tutti gli anni Settanta, i maggiori studi sul cinema italiano — saggi, volumi, storie generali, enciclopedie —, pur nella completezza e nell'acume delle analisi e dei giudizi, hanno dato pressoché esclusivo rilievo a indagini di carattere monografico, riguardanti la singola opera e la produzione completa del cosiddetto 'cinema di Autore'; hanno dibattuto fino a saturazione problemi di estetica e affrontato in distinzioni sottilissime problemi di linguaggio e di forma connessi con i principali fenomeni e tendenze che hanno caratterizzato, ad esempio, i film dell'immediato dopoguerra; hanno, infine, sommerso il mercato editoriale di migliaia di stroncature e di generici giudizi di sufficienza relativamente a tutto quanto si è ritenuto di relegare nel limbo del cosiddetto «cinema di consumo». In quest'ultimo caso, anziché cercare di capire, di collocare il problema nella giusta cornice storico-sociale che lo ha determinato, di operare delle distinzioni all'interno di produzioni eterogenee e variamente differenziate, si è preferito ignorare o rigettare con un semplice colpo di spugna che non ammette appello. Fino a qualche anno fa era considerato risibile, dalle accademie e dai potentati della cronaca giornalistica, parlare dei film della Commedia all'italiana o scrivere con intenzioni di rivalutazione sulle pellicole interpretate dai grandi comici italiani; era considerata inammissibile una revisione del giudizio negativo sul cinema calligrafico degli anni Quaranta e si riteneva privo di senso il tentativo di proporre un discorso alternativo rispetto allo snobismo di chi frettolosamente aveva accantonato nel mucchio delle mediocrità la produzione dei film di grande presa popolare: dal western allo storico-mitologico, dall'horror al poliziesco, dalla commedia di costume alle pellicole di guerra.

Di questa sorta di pressapochismo e di totale indifferenza hanno fatto le spese anche film che avrebbero meritato ben altra considerazione e ne hanno tratto ogni giovamento possibile opere che oggi sembrano essere state strumentalmente sopravvalutate. Per quanto sembri, o si voglia far credere, insomma, la storia del cinema italiano non è affatto un libro chiuso e definitivamente archivia-

bile: è, più che mai, un libro aperto nel quale tante sono le lacune da colmare; per lo meno, al pari delle lezioni più fondate e delle valutazioni scientificamente obiettive.

Soltanto in questi ultimi anni, per merito soprattutto di una ricerca tenace e non dipendente dall'ortodossia del «già detto e scritto», la Commedia all'italiana è stata rivalutata, il cinema calligrafico non ha più o solo il demerito di una sbrigativa etichettatura di formalismo, il neorealismo non è un santuario di reliquie tutte da adorare, i 'film di genere e di consumo' evidenziano — sia pure in mezzo a tante opere scadenti — non comuni doti di tenuta storica, più di tanto 'cinema di Autore', che sta, invece, mostrando la corda all'impetoso giudizio del tempo. In questa ottica, assume un significato di grande interesse culturale la decisione operata dalla Rivista Militare di voler procedere ad un inventario sistematico di tutti i film (compreso un capitolo iniziale sulle pellicole legate alle guerre in Africa Orientale e in Spagna) realizzati dal 1936 ad oggi e aventi per argomento — centrale o marginale — la seconda guerra mondiale.

Sull'argomento, a livelli generali, è stato scritto molto, anche se mai si è tentato di prendere in considerazione la campionatura di tutti i film prodotti. Partendo, così, da una angolatura di indagine parziale e limitata, si è incorsi nell'equivoco di una visione settoriale, con l'inevitabile conseguenza di una drastica sforbiciatura tendente a recuperare alla storia del cinema e del costume soltanto pochi titoli da contenersi sulle dita delle mani. Le pellicole sulla seconda guerra mondiale (ivi compresi i film sulla Resistenza e sui fatti del dopo 8 settembre) sono, in realtà, oltre trecento e, al di là dei meriti artistici o dei demeriti di ciascuna di esse, testimoniano adeguatamente l'evolversi del linguaggio cinematografico di un genere costantemente presente sugli schermi italiani in mezzo secolo di produzione. Come parte di un tutto (oltre che nelle loro specifiche peculiarità), questi film sono lo specchio fedele delle maturazioni politiche, ideologiche, sociali (ma anche delle involuzioni) che, nel corso degli anni, si sono poste come diaframma ai tragici avvenimenti, alle ferite e alle imprese eroiche, agli episodi più significativi di un conflitto di conseguenze drammatiche. Gli argomenti, le storie, lo stesso modo della rappresentazione e di porsi di fronte ad una vicenda — ora in totale adesione e coinvolgimento, ora in posizione fortemente critica ed estraniata — variano, naturalmente, da un regista all'altro, da un film all'altro, nel corso delle diverse epoche di programmazione e di concezione della materia da raccontare sullo schermo. Raramente il film è la rappresentazione fedelmente storica dei fatti, più spesso è una interpretazione romanzata dell'evento bellico; talvolta la guerra è semplice cornice al quadro di una storia di sentimenti e passioni da romanzo di appendice, tal'altra il terreno del conflitto è fertile linfa di atti eroici e di gesta patriottiche, così

come, infine, la guerra può essere causa di sbandamenti, di atteggiamenti contraddittori dai quali prendono corpo il destino e le avversità dei personaggi protagonisti.

La ripartizione per capitoli, legando questa particolare storia del cinema ad una precisa scansione temporale, offre la misura esatta, oltre che della variegata complessità dell'argomento, sia dei cambiamenti di clima storico che hanno accompagnato l'ideologia e la concezione di questa o quella pellicola, sia dei riflessi speculari di cui il film è stato portatore sul piano sociale e del costume.

Questo primo volume si limita alla campionatura dei primi 106 film, realizzati tra il 1936 e il 1959: quindi, negli anni di guerra, del Neorealismo e della ripresa economica. Per ciascuna pellicola, là dove è stato possibile (e, cioè, nella stragrande maggioranza dei casi), è stata redatta un'ampia scheda contenente la filmografia relativa, la trama dell'opera, i giudizi più autorevoli della critica, le notizie e le curiosità legate alla lavorazione e all'accoglienza da parte del pubblico e degli specialisti, alcune testimonianze dirette dei protagonisti. Senza aggiungere giudizi e valutazioni personali, si è preferito dare spazio (considerata la delicatezza del materiale trattato) ad un inquadramento storico-critico obiettivo e scientificamente documentato. Solo al termine della schedatura completa degli oltre trecento film e delle loro peculiari caratteristiche — schedatura che si definirà compiutamente nel secondo volume dedicato alle pellicole dagli anni Sessanta ad oggi — un ampio saggio critico siglerà, a consuntivo e con caratteristiche di postfazione, l'impegnativa opera di catalogazione.

Un riferimento particolare deve essere, in ultimo, rivolto alla complessa opera di ricerca e di reperimento dei preziosi materiali iconografici che corredano la pubblicazione. Si tratta di locandine, manifesti, foto di scena, fotogrammi, pagine di riviste rare, provenienti da collezioni pubbliche e private, per la prima volta raccolte e pubblicate in tanta completezza, in base ad un criterio di organicità e di oculata selezione che contribuisce in misura consistente a valorizzare la preziosa veste editoriale di un'opera unica nel suo genere. Un'opera che intende proporsi ad un vasto pubblico, con la speranza di solleticare anche la curiosità degli specialisti e, soprattutto, con lo scopo di suscitare la benevola partecipazione di tanti lettori sensibili e interessati.

Pier Marco De Santi

Regia: Mario Camerini - *Soggetto:* Mario Camerini, Mario Soldati - *Sceneggiatura:* Mario Soldati, Piero Solari (Erocole Patti), Mario Camerini - *Fotografia:* Massimo Terzano - *Scenografia:* Gino Franzi - *Musica:* Annibale Bizzelli - *Montaggio:* Mario Camerini - *Produzione:* Artisti Associati - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Camillo Pilotto (*Giovanni Bertani*), Roberto Villa (*Enrico*), Bruno Smith (*il giornalista*), Lina D'Acosta, Pietro Valdès, Alfredo Poggi, Guglielmo Sinaz, Nino Marchetti, Angelo Pelliccioni.

Soggetto

Una nave sta per salpare dal porto di Genova per Gibuti. Prima della partenza, un marinaio viene chiamato in ospedale, dove una donna morente gli consegna la foto del figlio Enrico, nato dall'unione con un certo Giovanni Bertani, ora residente a Gibuti. Il marinaio ha il compito di ritrovare Bertani e di pregarlo di occuparsi di Enrico, che sta combattendo per l'impresa coloniale dell'Italia. A Gibuti, il marinaio incontra Bertani, che è gestore di un locale di malaffare, e gli trasmette il messaggio della donna, mostrandogli la foto del figlio, mentre la radio sta trasmettendo la voce e la lingua del regime, con un comunicato di Pietro Badoglio. Immediatamente Bertani manifesta al marinaio la propria indifferenza per l'impresa coloniale e la ferma volontà di andare a prendere con sé il figlio che vi combatte. L'azione si sposta ora sul fronte dei combattimenti e il film diventa un melodramma patriottico. Dopo un colloquio tempestoso con Enrico, che lo respinge per la sua insensibilità patriottica, Giovanni Bertani cerca di riscattarsi facendo fallire il contrabbando di armi destinate agli abissini, dopo aver scoperto che, a sua insaputa, il losco commercio si organizzava proprio nella sua locanda. Nel tentativo di boicottare il contrabbando, Bertani cade colpito a morte e, ai soldati che lo soccorrono, fa appena in tempo a consegnare una lettera per il figlio, a dire loro il proprio nome e a pronunciare, nell'ultimo respiro, le parole «Italia, Italia».

Il parere della critica

Da *Cinema*, n. 8, 25 ottobre 1936, pp. 321-322.

«[...] Questo film dimostra concretamente due verità essenziali per la cinematografia italiana di oggi e, soprattutto, di domani. Due verità che si possono enunciare così: è possibile trarre un'opera d'arte dalla viva e contingente materia della nostra vita ancora in sviluppo, trovare in essa non solo i motivi fondamentali della sua espressione artistica, ma anche quasi la forma del suo estrinsecarsi: è possibile, quindi, fare un'arte politica, profonda-

mente politica nella sua sostanza e nel suo spirito, eppure così aderente alle strette necessità della estetica da non manifestare nella sua unità nessuna incrinatura. In nessun film, né italiano né estero, come in questo di Camerini, si può dare una materia più immediata e più calda di passione in atto: la guerra etiopica e la meravigliosa fusione e compattezza del popolo italiano che ne è risultata, sono tuttora e saranno sempre elementi dell'aria che noi respiriamo, globuli del nostro sangue. [...] L'umanità del dramma di Giovanni Bertani, la sua profonda e convincente verità, è meno da attribuirsi a valori sentimentali istintivi, come il suo amore paterno, che non a valori sentimentali più largamente coscienti, quale il graduale risorgere del suo senso di nazionalità, il rifluire della linfa dalle radici della sua razza, sotto l'impulso di concreti elementi apparenti e sotto l'impulso, assai maggiore, di trascendenti valori spirituali. Da questa impostazione deriva al film un contenuto in altissimo grado emotivo, non determinato da quei fattori estranei ed esteriori che si è convenuto di chiamare retorici, ma tutto raccolto e racchiuso nell'ambito spirituale del protagonista. [...] *Il grande appello*, dal punto di vista spirituale, tende ad un'ampiezza illimitata, cercando di esprimere attraverso il personaggio una realtà spirituale che sgorga da un popolo intero e che è, più che una individualità, una atmosfera, un clima, un nuovo modo di intendere la vita. Dal punto di vista cinematografico volge invece verso un 'documentarismo', ossia verso una forma di piena aderenza alla realtà integrale delle cose (di cui appaiono manifestazioni anche nella scelta degli attori e nella recitazione in lingue estere o in dialetti), realtà che non si ammantava di superstrutture artificiose. Pur mantenendosi lontanissimo dal documentario; infatti ciò che attrarrà maggiormente il pubblico in questa opera sarà la grande umanità della vicenda che si snoda con una forza quasi avventurosa [...].».

Da Carlo Lizzani, *Il cinema italiano: 1895-1979*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 65.

«*Il grande appello* — l'unico film di propaganda di Camerini — ha più il tono dell'esercizio d'obbligo, fatto per rispondere ai rituali del regime, che lo slancio oratorio dell'arringa, magari discorde, non ortodossa e confusa, ma comunque impegnata.»

Da Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 394.

«Nel *Grande appello* i riferimenti culturali e letterari sono molti: si va da Marinetti (*Come si seducono le donne* è il livre de chevet di uno dei protagonisti), a Conrad, a film americani come *The Informer* di Ford (1934). Soprattutto l'interesse è linguistico: si mescolano i dialetti (genovese, veneto) alle lingue (francese, spagnolo, italiano, inglese) e tutto è ripreso in presa diretta. Il mito

del viaggio e dell'avventura risente delle letture americane di Soldati. Il contesto storico dell'Italia contemporanea irrompe in questo film: si parla di Badoglio, si canta *Giovinezza*. Si mescolano dunque vari tipi di convenzioni, non ultima quella realistica (dallo sfondo emergono i volti degli operai al lavoro), che si intreccia con moduli del cinema americano (come l'«arrivano i nostri» del finale), o di quello francese (esplicita è la citazione del finale della *Bandera* di Duvivier, 1935, quando si fa l'appello degli operai uccisi a tradimento da un attacco notturno degli abissini e una voce risponde 'presente' ad ogni nome). Solo dopo la strage il padre del protagonista che fa il contrabbandiere di armi prende coscienza della propria identità nazionale. Dopo il suo sacrificio e riscatto (si fa saltare assieme alle casse d'armi destinate agli abissini), il padre può morire assistendo all'apoteosi finale del volo degli aerei italiani in perfetto assetto di guerra che si allontanano «come angeli».

Da Sergio Grmek Germani, *Mario Camerini*, La Nuova Italia, Firenze, 1980, p. 74.

«*Il grande appello*, film lungamente rimosso nel dopoguerra per il 'cedimento' insospettato del regista al fascismo, è interessante per il suo recupero di tutte le rimozioni: vi si trovano contemporaneamente alcune tra le cose più belle, più deliranti, più trasgressive e più fasciste del cinema degli anni 30».

Notizie e curiosità

Da *Cinema Illustrazione*, 5 agosto 1936.

«Mai lavorazione cinematografica conobbe più disciplinata massa di comparsame. Poi c'era la truppa. E in questo non ci fu proprio penuria di mezzi. Nonostante le esigenze del Governatorato. Camerini ebbe a sua disposizione, continuativamente, due compagnie dell'84° fanteria e, per un'azione tattica, l'intero 70°, mentre, durante il trasferimento della Gavinana, un giorno fu possibile ritrarre una scena con una colonna di ottanta camion. A sua volta l'aviazione partecipò con numerosi apparecchi e con brillanti discese in paracadute [...]. L'attrezzatura completa di ripresa fotografica e sonora era esattamente quella di cui si può disporre alla Cines. [...] Il quantitativo di pellicole impressionato ha raggiunto i quarantanovemila metri: quasi quanto n'è occorsa al Reparto Africa Orientale dell'Istituto Luce per seguire tutta la guerra.»

I titoli provvisori di *Il grande appello* erano *Italia!*, *Rinnegato*, *Affrica*. Assistente militare e consulente alle esplosioni è stato Renato Castellani, allora ufficiale del genio.

Parlano i protagonisti

Mario Camerini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, Bulzoni, Roma, pp. 215-216.

«*Il grande appello* lo abbiamo fatto io e Soldati come storia subito dopo la presa di Addis Abeba e ingenuamente quello che ci attirava era rifare questo antifascista che stava a Gibuti e che a un certo momento sfasciava il disco di *Giovinezza*. E a noi sembrava di aver osato una punta abbastanza impopolare. Invece, per forza di cose, nonostante che ottenni di non avere la milizia ma di avere solamente l'esercito, alla fine risultò un film colonialista. Con una storia interna abbastanza umana, il figlio che ritrova il padre, ma è un rimorso mio perché è l'unico film nel quale non ho capito che averlo fatto è stato un errore.»

Mario Soldati, «Con spirito nuovo 'si gira' nei luoghi dell'Impero», *Cinema*, n. 4, 25 agosto 1936, p. 148.

«Camerini è riuscito ad ottenere da soldati e operai in A.O. risultati, a mio parere, sorprendenti. A volta a volta egli dialogava e dirigeva le scene, ritrovando in ciascuno dei suoi estemporanei interpreti il punto preciso delle loro anime popolari e regionali. Canti, frasi, scherzi nei nativi dialetti bastavano a provocare l'atmosfera poetica necessaria alla ripresa».

Roberto Villa, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 1120.

«*Il grande appello* era il primo film girato dopo la guerra d'Etiopia. Però il film non ebbe un grande successo, perché era un film un po' strano, un film più documentaristico che a soggetto. Anche se un soggetto c'era. L'unico attore vero, diciamo così, era Camillo Pilotto. Io ero il secondo attore nel senso che avevo fatto il Centro Sperimentale di Cinematografia, ma non avevo nessuna pratica di recitazione. Facevo il figlio di Pilotto. Pilotto era un rinnegato italiano che vendeva le armi agli abissini, io invece ero un giovane radiotelegrafista che lavorava in Africa e, a un certo punto, riportava il padre sulla retta via. Il padre poi moriva e tutto finiva in un clima, come era in quei tempi, di esaltazione patriottica. Però il film, nonostante questo finale, non piacque alle autorità di allora perché dissero che essendo il primo film girato dopo la conquista dell'impero, non era abbastanza propagandistico. Quindi fu messo un po' nel dimenticatoio. E allora pensai che la mia carriera fosse finita lì, con questo primo esperimento riuscito sì e no. Invece, dopo cinque o sei mesi che avevo ripreso i miei studi, capitò la seconda occasione nelle vesti di Alessandrini che mi venne a chiamare per fare il secondo film, anche questo in Africa: *Luciano Serra pilota*».

Regia: Augusto Genina - *Soggetto:* tratto dal romanzo «L'escadron blanc» di Joseph Peyré - *Sceneggiatura:* Augusto Genina, Joseph Peyré, Gino Valori, Gino Rocca - *Fotografia:* Anchise Brizzi, Massimo Terzano - *Scenografia:* Guido Fiorini - *Costumi:* Vittorio Accornero - *Musica:* Antonio Veretti - *Montaggio:* Fernando Tropea - *Produzione:* Roma Film - *Origine:* Italia - *Durata:* 100'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Fosco Giachetti (*Capitano Santelia*), Antonio Centa (*Tenente Mario Ludovici*), Guido Celano (*Tenente Fabrizi*), Olinto Cristina (*Donati*), Fulvia Lanzi (*Cristiana*), Francesca Dalpe (*Paola*), Cesare Polacco (*El Fennek*), Mohamed Ben Mabrub (*Belkeir*), Loris Gizzi (*un turista*), Nino Marchetti, Giorgio Covi, Olga Pescatori, Donatella Gemmò (*altri turisti*).

Soggetto

Il tenente di cavalleria Mario Ludovici, stanco di vivere decadenti esperienze passionali spinte fino alla disgregazione fisica non meno che spirituale, decide di abbandonare gli agi della città e fa domanda di trasferimento in Libia, per essere arruolato in uno squadrone di meharisti (i soldati indigeni delle truppe coloniali) e per dimenticare Cristiana, la solita signorina borghese che lo ha deluso con il suo contegno superficiale. La piccola guarnigione è comandata dal rude e fiero capitano Santelia che, temprato dalla quotidiana lotta coloniale contro i ribelli, fin dal primo momento mostra di considerare Ludovico come un ragazzo viziato e non gli nasconde la propria antipatia e diffidenza. Per inseguire e disperdere una banda di ribelli, lo squadrone è costretto a spingersi nel deserto. La natura africana e l'esperienza del deserto tragicamente severo provano duramente il tenente che, comunque, supera con coraggiosa energia tutte le difficoltà. Lo slancio civile, che stimola Ludovici a ristabilire la piena autorità della Patria sulla colonia, desta l'ammirazione di Santelia. Quando, nello scontro con i ribelli, il capitano viene colpito a morte, Ludovici assume il comando del reparto e lo riconduce alla base. Di ritorno dalla missione, il tenente incontra Cristiana che, insieme ad alcuni turisti, è giunta in visita al fortino. La donna è venuta a chiedergli di tornare, ma ormai è troppo tardi. Il tenente Mario Ludovici è profondamente cambiato e rifiuta di partire: «Mario non esiste più, Cristiana. È rimasto laggiù sotto la sabbia, come Santelia. Addio, Cristiana. Il mio posto è qui.»

Il parere della critica

Da *Cinema*, n. 8, 25 ottobre 1936, p. 322.

«Il carattere di *Squadrone bianco* è determinato da una ricerca di austerità e di eleganza. Austerità morale e austerità narrativa. Si tratta di un dramma ottenuto per semplificazione da un tema di grande fecondità cinematografica: quello della natura vergine che

fa da contravveleno alla passione. [...] Dal punto di vista artistico, lo sforzo di Genina è stato precisamente di rendere espressiva la scabra materia propostasi, attraverso uno studio di correttezza sobria e di suggestive eleganze fotografiche. Far vedere per un terzo del film una marcia attraverso il deserto, rivelandone insieme la tragica difficoltà e la sfibrante fatica, senza che la monotonia del paesaggio diventi monotonia della visione, è certo opera di regista maturo. [...] Segnaliamo, come episodi, la raccolta e drammatica spiegazione tra il capitano e il tenente, che riesce ad avere l'efficacia di una scena madre, pur facendo dimenticare di esserlo; la bufera di simun; la morte dei meharisti al pozzo prima che s'inizi la battaglia. Segnaliamo, come avveduto partito di sceneggiatura, l'angosciosa situazione che si stabilisce nel fortino alla notizia che uno dei due ufficiali, e non si sa ancora quale, è morto. Ma al di sopra degli stessi valori romanzeschi della vicenda, *Squadron Bianco* è e rimarrà una splendida e poetica documentazione del valore guerriero, della efficacia espressiva e della bellezza dei nostri cavalieri del deserto.»

Da Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895-1945*, op. cit., pp. 394-395.

«Il film è impostato su una ricerca figurativa di notevole interesse, soprattutto per quanto riguarda la seconda parte, ma anche tutta la rappresentazione della vita militare, nei suoi aspetti quotidiani, conferma una tendenza che diventerà linguaggio comune e specifico della cinematografia di propaganda fascista. [...] Nella seconda parte tutto il racconto della missione del capitano Sant'Elia è subordinato alla rappresentazione figurativa del viaggio dello squadrone nel deserto. Il montaggio fa variare di continuo il punto di vista e l'uso del materiale plastico: uomini e cammelli si muovono lungo tutti i piani e gli assi dell'immagine. Il vero punto di forza del film è tutto in questa parte che neutralizza il discorso ideologico e libera il fascino delle figure di cammelli e uomini che marciano in controluce e riempiono l'immagine cambiando di continuo linee di movimento e disposizioni.»

Notizie e curiosità

Presentato nel 1936 alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, *Squadron Bianco* ha vinto la Coppa Mussolini.

Il film è stato girato quasi tutto in esterni a Sinauen, nel deserto libico.

Parlano i protagonisti

Mario Monicelli, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 27.

«Dopo l'esperienza con Machaty su *Ballerine* e i suoi atteggiamenti da mostro sacro andai a fare, sempre come terzo assistente, un film con Genina che si intitolava *Squadrone bianco* e rimase celebre perché fu uno dei primi film girati dal vero, in esterni, in Africa, tra la gente del luogo, i cammelli, le dune. Noi eravamo tutti emozionatissimi all'idea di questa trasferta africana. L'Africa a quei tempi sembrava un paese lontanissimo. Ricordo che da principio non avevo nessuna considerazione per Genina che, al contrario di Machaty, era molto alla buona, non interveniva mai tronfiamente, se ne stava tranquillamente seduto in un angolo, si dimostrava accondiscendente, non aveva pretese assurde e quindi mi sembrava un regista da poco. Dopo, quando uscirono contemporaneamente *Ballerine* di Machaty e *Squadrone bianco* di Genina, ebbi modo di ridimensionare questo mio concetto del regista, perché *Ballerine* si rivelò una stupidaggine qualunque mentre *Squadrone bianco* era un film di una certa importanza. Quindi, quella fu la prima vera grande lezione che mi impartì il cinema.»

Vittorio Trentino (fonico), in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 1105-1106.

«Per *Squadrone bianco* andammo in Libia, vicino a Gadames. Lì successe un grosso guaio perché avevamo girato — mi pare — un mese e più, e a un certo punto Balbo fermò il film perché i meharisti italiani non avevano il burnus bianco, bensì nero, e si dovette cambiare tutto, si dovette rifare tutto. Per salvare il titolo, *Squadrone bianco*, i meharisti furono fotografati solamente in divisa, la divisa bianca che portavano veramente, e il meno possibile con il mantello nero».

Soggetto

Il film ricostruisce il fatto d'armi di Ual-Ual, che ha determinato la guerra italo-etiopica. Più precisamente, narra un episodio di liberazione del popolo somalo contro gli abissini. La vicenda si svolge nel 1934 e culmina in un assalto, eroicamente respinto, ad un fortino italiano.

Il parere della critica

Da Giacomo De Benedetti, «Sentinelle di bronzo», *Cinema*, n. 36, 25 dicembre 1937, pp. 440-441.

«Ci sono due modi di scampare alla rettorica. Uno è quello famoso di prenderla e di torcerle il collo; l'altro quello di ignorarla. Del quale vorremmo appunto portare come esempio le *Sentinelle di bronzo*. [...] *Sentinelle di bronzo* non è un documentario. Se lo fosse, non ci trasmetterebbe immediatamente quei valori di testimonianza pensata, di interpretazione, di stato d'animo, che ne sono l'anima e gli danno immediatamente autorità. Si tratta di un film vissuto: ciò che lo distingue dal documentario è precisamente la differenza tra cosa vista e cosa vissuta. [...] *Sentinelle di bronzo* portano in posizione di canto uno stupendo (il migliore che fin qui si sia veduto) materiale sulla Somalia italiana, sulla vita delle cabile, sulle gesta dei dubat e dei nostri ufficiali negli anni precedenti l'impresa abissina. [...] La trama di questo film è suppergiù quel tanto di trama che potrebbe esserci in un *reportage* giornalistico, dove la nota di taccuino, l'osservazione dal vero, l'incisiva e fedele trascrizione di un dato o di un fatto si organizzino in un discorso che, mettendo ordine e prospettiva e successione in quella materia, la faccia svolgere come sul filo di un racconto. In questo senso, *Sentinelle di bronzo* rivelano l'arte di Gian Gaspare Napolitano, che nel ridurre il romanzo coloniale *Marrabò* a scenario del film, ha saputo serbare la mentalità con cui si sarebbe creato una traccia per uno dei suoi servizi giornalistici. Che hanno una nota inattesa e originale, come animo e

Regia: Romolo Marcellini - *Soggetto:* tratto dal romanzo coloniale «Marrabò» di Marcello Orano - *Sceneggiatura:* Gian Gaspare Napolitano, Romolo Marcellini - *Fotografia:* Massimo Terzano - *Produzione:* Fono-Roma - *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Fosco Giachetti, Giovanni Grasso, Doris Durante, Hassan Mohamed, Abdulla Homar, Mohamed Agi Ali, Ahmed Dusser, Alix Ibrahim, Abdullah Mussa.

come stile, nel genere *reportage*. La bravura di Marcellini è stata di tradurre in cinematografo quell'animo e quello stile. Il nuovo tipo di 'inviato speciale' è quello d'uno che spezza tutte le confortevoli barriere tra il visitatore e il paese visitato; che si tuffa nella vita del luogo come uomo e non come semplice osservatore, come parte in causa e non come turista. I risultati che ne riporta non hanno più bisogno di essere sofisticati o romanzati, perché già di per se stessi sono romanzo: d'un uomo vivo tra gente viva. Sprezzatura, coraggio, sincerità, amore di veder chiaro sono le doti morali di questo *reporter*, e si trasferiscono intatte nei caratteri stilistici della sua narrazione.»

Notizie e curiosità

Questo è il testo per il lancio pubblicitario di *Sentinelle di bronzo*: «È il film italiano che porta sullo schermo la visione, in tutti i suoi più suggestivi aspetti, della vita nella boscaglia somala, in un'affascinante vicenda che si svolge ai limiti della nostra occupazione del 1934 di cui i Dubat furono le *Sentinelle di bronzo*. Il film è interamente girato nelle terre che videro l'epica impresa dei nostri soldati valorosi e ne esalta la fulgida gloria.»

Parlano i protagonisti

Romolo Marcellini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 706-713.

«Il film, in fondo, è uno splendido western ed insieme è il primo film neorealista italiano. Perché il film è registrato da un uomo che non credeva nel trucco, non credeva negli attori. Credeva nella vita, credeva nei personaggi tratti dalla vita, credeva che nessun somalo potesse essere più somalo d'un somalo e nessun attore bianco avrebbe potuto sostituirlo.»

Soggetto

La storia di Luciano Serra riflette con precisione il periodo della storia d'Italia dal dopoguerra alla conquista dell'Impero. All'indomani della Grande Guerra, l'ex ufficiale pilota Luciano Serra è un reduce frustrato nelle sue aspirazioni: «Sicché quello che s'è fatto non conta nulla?». L'aviazione è in disarmo e il protagonista subisce le conseguenze di una visione politica assolutamente ostile all'aeronautica, per non parlare del disprezzo dei borghesi e degli arricchiti verso gli aviatori. Luciano Serra è, dunque, costretto a vivere come pilota di un vecchio idrovolante al servizio dei turisti che vogliono provare le emozioni del volo sul lago Maggiore. Anche Sandra, la moglie, figlia di un ricco industriale, finisce con l'abbandonarlo ai suoi sogni eroici e alla sua miseria. Così, Luciano decide di lasciare l'Italia, raccomandando il figlio Aldo alle cure di un amico e collega. Quindi, parte per il Sud America, dove spera di continuare a volare. Dopo alcuni anni, i giornali danno notizia che il pilota italiano tenterà un volo senza scalo, a bordo di un monoposto, dal Sud America fino a Roma. Ma tutto ciò non è che l'intrigo di una speculazione giornalistica. Luciano se ne avvede proprio il giorno in cui riceve una lettera del figlio, nella quale gli chiede il consenso per iscriversi all'Accademia Aeronautica. La notte, spinto dalla nostalgia dell'Italia e stanco della propria vita di esule, improvvisamente Luciano decolla, piantando in asso gli imbroglioni sorpresi e allarmati. Ma l'impresa fallisce e tutti credono il pilota scomparso nell'Atlantico. Intanto gli anni passano. Aldo è uscito dall'Accademia e si è iscritto alla scuola d'alta acrobazia, quando scoppia la guerra in Abissinia. È in Abissinia che Luciano Serra riappare. Lo rivediamo semplice legionario, sotto un falso nome, che è come un velo malinconico teso su un passato pieno di delusioni e sfortune. In Abissinia, padre e figlio si ritrovano in circostanze drammatiche. Aldo partecipa alla guerra d'Africa e, ferito compie un atterraggio di fortuna in campo nemico, dopo aver salvato un treno di passeggeri e legionari, assalito dagli abissini. Sul treno si trova Luciano che, benché colpito a morte in seguito ad una

Regia: Goffredo Alessandrini - *Soggetto:* Franco Masoero, Goffredo Alessandrini - *Sceneggiatura:* Goffredo Alessandrini, Roberto Rossellini, Cesare Giulio Viola - *Fotografia:* Ubaldo Arata - *Scenografia:* Gastone Medin - *Musica:* G.C. Sonzogno - *Montaggio:* Giorgio C. Simonelli - *Produzione:* Aquila Film - *Origine:* Italia - *Durata:* 103'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Amedeo Nazzari (*Luciano Serra*), Germana Paolieri (*Sandra Serra*), Roberto Villa (*Aldo Serra*), Mario Ferrari (*Franco Morelli*), Guglielmo Sinaz (*José Ribera*), Egisto Olivieri (*Nardini*).

pugnalata ricevuta durante l'azione, riesce a prendere i comandi del velivolo e a portare il figlio in salvo nelle linee italiane. Così finisce Luciano Serra, ma non finisce la sua passione di aviatore, che il pilota vede perpetuarsi nel figlio, non sotto forma di estro individuale, come ai suoi tempi, ma divenuta finalmente passione e disciplina nazionale. Dopo la morte di Luciano Serra, il figlio riceve la medaglia d'oro decretata alla memoria del padre.

Il parere della critica

Da Gino Visentini, «Luciano Serra pilota», *Cinema*, n. 57, 10 novembre 1938, p. 288.

«Il protagonista del film *Luciano Serra pilota* è un personaggio nuovo nel cinema italiano, che generalmente s'accontenta di soggetti dove piuttosto che i personaggi contano le situazioni e i casi di un piccolo mondo borghese [...] Gli autori di *Luciano Serra pilota* hanno inteso rappresentare una realtà più vera e raffigurare addirittura la storia più recente degli italiani. Il pubblico si è mostrato sensibile ed ha seguito lo spettacolo con un interesse insolito, manifestando quell'assentimento e in alcuni momenti quell'entusiasmo che riserva agli spettacoli d'eccezione. [...] Il film rivela alcuni difetti specie nella prima parte, un po' scialba nella descrizione dei caratteri e dell'ambiente, e forse non del tutto intonata rispetto al colore del tempo: tanto che subito non si ha la sensazione del dopoguerra: il protagonista fa quasi pensare a un giovane elegante piuttosto che ad un pilota sfiduciato dai disagi e dalle amarezze, umiliato dall'ostilità familiare. Così i voli della scuola d'alta acrobazia potevano forse avere più effetto se appena accennati, mentre la loro descrizione particolareggiata rallenta l'andamento dell'azione. Questi i difetti di un film tuttavia pieno di ottime qualità, ricco di colore e scioltezza. Lo svolgimento delle scene sudamericane ha rivelato negli autori una fantasia e uno stile che la nostra cinematografia finora non aveva mai lasciato sperare. E non è uno stile venuto a caso, giacché lo ritroviamo con la stessa autorità e sicurezza nelle scene impetuose della battaglia: scene che suggeriscono quale potrebbe essere una soluzione decorosa ed efficace riguardo alle possibilità del cinema italiano, tuttora incerto sulla via da seguire per migliorare il proprio stile e, di conseguenza, quello degli attori.»

Da Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895-1945*, op. cit., p. 398.

«Il film raccoglie i motivi cari al fascismo, da quello della identificazione dell'immagine della virilità con l'eroismo, col gusto per il rischio, per l'avventura, dalla subordinazione del ruolo femminile, dall'amicizia virile (con tanto di possibilità di scorgervi forme di omosessualità latente). Ma Luciano Serra è un eroe tragico e sfortunato: la sua morte a favore del figlio diventa

la riconquista di un'identità negata. Dal punto di vista linguistico ed espressivo è costruito con una consapevole gradazione progressiva degli effetti. Il culmine drammatico è costituito da un finale alla Griffith con una battaglia di buon respiro spettacolare».

Notizie e curiosità

Presentato alla sesta edizione della Mostra di Venezia, *Luciano Serra pilota* ha ottenuto la Coppa Mussolini come migliore film italiano.

Slogan pubblicitario: «Il film dell'ardimento italiano».

Luciano Serra pilota è stato realizzato sotto la supervisione di Vittorio Mussolini.

La lavorazione del film è durata più di un anno.

Parlano i protagonisti

Sergio Amidei (soggettista e sceneggiatore), in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 48.

«Rossellini ha fatto come prima cosa l'aiuto di Alessandrini per *Luciano Serra pilota*, raccomandato da Vergano, che passava per uno di sinistra, e da Vittorio Mussolini, il figlio del Duce, di cui era molto amico».

Ivo Perilli (sceneggiatore), in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, op. cit., pp. 26-27.

«Dopo la guerra in Africa orientale, Vittorio Mussolini fece una società con Alessandrini e mi chiamò per scrivere un soggetto sulla guerra in Etiopia. Venne fuori un film che però non aveva titolo. I titoli erano retorici: *Ali spezzate*, *Catene*, *Aquile*. Fu Mussolini a trovare il titolo definitivo. Un giorno, il produttore vero, un certo Riganti, disse a me, a Palmieri e ad Alessandrini: 'Mi ha detto Vittorio Mussolini che domani mattina lui può far leggere il soggetto al padre, ma non tutto il soggetto, bisogna scrivere il soggetto su due facciate: mentre si fa la barba, Mussolini può leggere una facciata e poi l'altra facciata, non di più'. Il pomeriggio dopo, era domenica, eravamo riuniti in ufficio ad aspettare la risposta. Arriva la telefonata di Vittorio Mussolini: 'L'ha letto, gli è piaciuto, ha dato anche il titolo'. E devo dire che trovò un titolo quasi di buon gusto: *Luciano Serra pilota*. Tutti gli altri titoli erano retorici, invece quello di Mussolini non è retorico.»

Goffredo Alessandrini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 55-56.

«Il mio *Luciano Serra pilota* è servito per la inaugurazione ufficiale di Cinecittà. [...] Una scena di *Luciano Serra* era la ragione

per la quale e con la quale si inaugurava un grosso teatro. La scena era piuttosto semplice da un punto di vista tecnico perché c'erano Nazzari, la Paolieri e Roberto Villa, al suo debutto. Provata la scena qualche minuto prima che arrivasse Mussolini con la corte dei suoi gerarchi, tutto quanto a posto, si sente a un certo momento lo scalpiccio di passi di qualche centinaio di persone nei corridoi, e si vede apparire alla porta grande, aperta del teatro, Mussolini con tutta la sua gente. Vittorio gli va incontro e gli dice: 'Papà, ecco, ti presento il regista Alessandrini, sai quello che ha fatto *Cavalleria*'. E Mussolini mi prende per un braccio e dandomi della manate sulle spalle: 'Ah, sì, sì, bellissimo, bellissimo. *Cavalleria* lo ricordo molto bene, molto bene. Bravo, bravo, bravo. Adesso vediamo questo qui'. Allora io mi allontano da Mussolini per andare verso Nazzari e la scena. Ed è successo che Mussolini, non sapendo cosa fare, essendo forse la prima volta, era un battesimo pure per lui, la presenza lì al cinematografo, nell'ambiente, in una scena, con lampade, mobili da tutte le parti, non sapeva esattamente dove mettersi. Mi segue, non sapendo che invece doveva stare un po' lontano perché se no sarebbe entrato in campo. Per cui a un certo momento io mi sento preso per un braccio, mi volto, ed era lui che, rosso e vergognoso come un bambino colto in flagrante, mi dice: 'Scusate, ma io qua mi sento proprio un pesce fuor d'acqua. Ditemi dov'è che mi devo mettere'. E allora, fra le risate cordiali di tutti quanti, gli indico un punto dove poteva stare e s'è messo lì e ha seguito la scena. Ha seguito la scena che era quella in cui Nazzari spiegava alla moglie le ragioni per le quali lui non si sentiva più di stare in Italia, in Europa, e voleva andare alla ventura dove ritrovare un clima più confacente al suo spirito di scontento di quello che vedeva succedere in Italia. Finita la scena, applausi, Mussolini viene vicino a me, mi dice: 'Allora il titolo com'è? L'avete trovato?'. Io gli dico: 'Eccellenza, stiamo cercandolo. Io sto pensando, non so se forse andrà, *Arriveremo al sole*, che dovrebbe essere una frase che il padre dice al figlio quando gli chiede 'Dove andiamo con questo aeroplanino che hai fabbricato?'. E poi, continuando dico Luciano Serra ... Il duce mi ferma e fa: 'Un momento, Luciano Serra pilota?'. 'Luciano Serra', dico, 'sì, Luciano Serra pilota. E il titolo è questo allora'. Non ho fatto in tempo a finire, che io ho visto una decina, una ventina di questi signori vestiti in uniforme nera, scappare via dal teatro e correre non so dove, erano i giornalisti che andavano ad annunciare all'Italia che il Duce aveva dato il titolo a un film.»

Aldo Tonti (direttore della fotografia), in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 27.

«Quando, nel 1938, partimmo per l'Africa orientale fu un'esperienza! La troupe messa insieme da Vittorio Mussolini quale capo

della Società Aquila fece il viaggio su una bananiera. Sembravamo quelli che vanno alla scoperta dell'impero appena conquistato. Giunti a Agordat, venimmo sistemati alla bell'e meglio in certi fabbricati del campo di aviazione. Avevamo a disposizione un cuoco e, per il film, un battaglione di ascari e di soldati italiani, un aereo da caccia e qualche decina di camion. [...] A un certo punto fummo raggiunti da Roberto Rossellini, che dirigeva la seconda unità e aveva per operatore Del Frate. Nel frattempo, a Roma, Simonelli dirigeva alcune scene con Amedeo Nazzari, in collaborazione con Vittorio Mussolini.»

Goffredo Alessandrini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 32.

«Ma lei ricorda l'episodio spettacolarmente più grosso? Il padre viaggia su un trenino che viene aggredito dagli etiopici, soprattutto dagli sciftà; e la situazione ricorda un episodio vero avvenuto in Somalia, con il massacro che ne era seguito. Nazzari-Luciano Serra era in quel trenino e l'aereo italiano che aveva mitragliato per fronteggiare l'assalto dei ribelli, chiamiamoli così, era proprio quello del figlio. Ora sono quelle combinazioni un po' forzate forse, ma sempre efficaci, tipicamente cinematografiche. Per cui succedeva che il padre correva verso questo aereo che era atterrato, perché il pilota era rimasto ferito e non si muoveva; e lui non sapeva, lui padre, di correre incontro al figlio. È un incontro indubbiamente spettacolare, con un colpo di scena molto forte che il pubblico ha apprezzato, perché l'emotività di quel momento per tante ragioni era facilmente portata a una cosa del genere. E così il padre ritorna a fare il pilota, dopo tanti anni che non lo faceva più, porta l'aereo a salvamento; e non sa d'avere davanti a sé, perché era nel posto davanti, il figlio ferito, che quindi non può neanche voltarsi indietro e del resto non riconoscerebbe il padre dopo tanti anni. È stata una scena grossa, con effetto plateale se vogliamo, ma sentita moltissimo dal pubblico».

Roberto Villa, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 1120-1121.

«Di *Luciano Serra pilota* si girarono due finali. Un finale in cui Nazzari, il padre, moriva e io ricevevo la medaglia, cioè il finale che poi hanno visto tutti, quello che fu scelto. Invece, nell'altro finale il padre non moriva e pigliavano la medaglia tutti e due insieme.»

Amedeo Nazzari, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 814.

«*Luciano Serra pilota* è stato una delle pietre miliari della mia carriera.»

Regia: Goffredo Alessandrini - *Sceneggiatura:* Goffredo Alessandrini, Vittorio Cotafavi, Cesare Vico Lodovici, Domenico Meccoli - *Fotografia:* Aldo Tonti - *Produzione:* Romana Editrice Film - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Camillo Pilotto (*il cardinale Massaia, alias Abuna Messias*), Mario Ferrari (*Abuna Atanasio*), Enrico Glori (*re Menelik*), Corrado Racca, *Berché Zaitù Taclé* (la principessa), Oscar Andriani, Amedeo Trilli, e migliaia di indigeni.

Soggetto

Si tratta della storia del cardinale Massaia, concepita per collegare l'Italia all'Etiopia attraverso mezzo secolo di storia: tutto l'accento del film cade sui valori religiosi, sui valori di pacificazione, sull'operato del cardinale missionario recatosi in Etiopia a visitare Menelik e a proporre, a propagandare la pace tra i ras che si stavano dilaniando tra loro. Il fulcro centrale del film è costituito dalla grandiosa ricostruzione della battaglia di Chilottà, tra Menelik e l'usurpatore Johannes: una battaglia che non ha mai avuto luogo nella storia.

Il parere della critica

Da Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895-1945*, op. cit., p. 330.

«Se per i film più propriamente religiosi i motivi di contatto col fascismo diventano secondari, per *Abuna Messias* l'interpretazione non può non cogliere come la rappresentazione agiografica di padre Massaia, missionario in Africa alla fine dell'ottocento, sia un'occasione per un confronto tra il passato e il presente. Assai significativo è il fatto che il *trait-d'union* doveva essere dato dal pellegrinaggio nei luoghi della guerra italo-etiopica da parte di un padre missionario morto nel '36 in Abissinia. La soppressione di questo prologo non elimina il significato di avallo che la Chiesa offre all'impresa etiopica, e all'azione colonialistica del fascismo, anche indirettamente, con questo tipo di opere.»

Notizie e curiosità

Presentato alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, *Abuna Messias* riceve la Coppa Mussolini.

In Africa sono stati girati anche gli interni, nel teatro appositamente attrezzato all'Asmara.

Per le scene di massa sono stati impiegati quindicimila indigeni.

«I negri avevano le più strane e incontentabili esigenze», si legge sul programma di sala del film, «la produzione doveva far arrivare sui camion, ogni giorno, centocinquanta quintali di farina. E avevano difficoltà per i vestiti che dovevano essere rigorosamente fedeli alle loro usanze: un galloncino di più, non un ghirigoro di meno. [...] Inoltre i negri, dalla prima all'ultima comparsa, erano terribilmente superstiziosi. Poiché per loro non esiste la finzione, tutto deve essere perfetto e quello che si è detto per gli abiti si deve dire per le usanze, per le cerimonie. Durante la grande scena dell'interdizione, l'abuna vero dovette spiegare alle masse che quanto diceva l'abuna copto (Ferrari) a Menelicche (Glori) era una maledizione. Non l'avesse mai detto! I due ascari vestiti da inservienti, che reggevano il cappello di Menelicche, appena Ferrari scagliò l'anatema abbandonarono l'imperatore, vero o falso che fosse, presi dal panico più angoscioso, e furono chiamati due sostituti, che si vestirono d'urgenza e presero il posto degli ascari fuggiti! [...] Due eserciti di Galla, al comando del Generale Muratori, hanno inscenato una battaglia di cui si è parlato per mesi dall'Asmara a Chisimaio, da Palermo a Aosta, una battaglia all'arma bianca, nella quale per ordine del Generale, il valore doveva essere dimostrato con la disciplina e non con l'accanimento. Una battaglia memorabile. L'ambizione dei Galla è tale che hanno accettato questa guerra di strategia e non di passione perché hanno saputo che sarebbe stato un modo per dimostrare al mondo la loro valentia. Alessandrini aveva voluto un cavallo bianco che lo distinguesse da tutti e sul suo destriero, pari a un cavaliere antico, correva da un campo all'altro, imperativo come un generale. Gli operatori erano molti, appostati ovunque, nelle frasche, nelle tane delle jene, sulle alture, sui praticabili.»

Parlano i protagonisti

Goffredo Alessandrini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 36-39.

«Le masse non si potevano chiamare in nessun altro modo che con il sistema tipico col quale gli etiopici si chiamavano a distanza. [...] Si chiama il kitet questa piccola orchestra di undici tamburi, dieci tamburi di un tipo e uno grosso in mezzo, che con il loro suono che cambia volta a volta secondo il significato di quello che si vuol dire, si facevano sentire a distanza di 10, 20 chilometri; e poi veniva subito risuonato da quell'altra orchestrina, che ogni villaggio aveva, e così in un'ora il segnale poteva fare qualche centinaio di chilometri. Così li chiamavano alla guerra. [...] Ora, si immagina, dopo due o tre anni che era finita la guerra, queste migliaia di uomini sperduti nei deserti, che non facevano niente, che avevano solo voglia di tornare a fare la guerra, si sentono chiamare da lontano, attraverso queste onde sonore

che gli dicono: armatevi di tutto punto e venite qui. [...] Sono arrivati che erano folli di gioia. E la difficoltà era quella di dire a quindicimila uomini: scusateci tanto, ma non si tratta di ammazzare nessuno, è una finta guerra, bisogna che voi facciate capire a questi signori che sono venuti, ed eravamo una decina, che voi siete bravi come nessun altro al mondo a fare le guerre, che siete degli ambasci, cioè dei leoni, perché loro poi vanno a raccontarlo in un film. E bisognava togliere loro le armi con le quali erano arrivati, con un desiderio matto di sparare o di scannare con quelle spade e quei coltellini che avevano. Coltellini particolari che erano sempre serviti a una particolare funzione che eseguivano sui prigionieri catturati: quella di togliere le prerogative maschili. [...] C'è voluto molto tempo e molta abilità da parte del Generale Muratori, che comandava la zona dei Galla Azebò, a far capire a questi guerrieri che bisognava contentarsi di far finta di ammazzare, che non si poteva ammazzare, anzi bisognava cercare di non far male a nessuno. E quindi la grossa battaglia è stata un grande problema. È durata quattro giorni, con quindicimila autentici guerrieri galla, di cui diecimila a piedi e cinquemila a cavallo, armati non più della lancia loro che gli avevamo tolto e che con grande diffidenza ci avevano consegnata, non più col fucile, ma sempre con il coltellino, che nessuno gli ha potuto toccare; doveva stare lì, alla loro cintura. Con molta ingenuità avevamo fatto fare migliaia di lance di legno, ma ce ne sarebbero volute centomila, con la parte metallica in compensato dipinto d'argento, e poi sciabole di legno e di compensato. Armati soltanto di questo, i guerrieri si sono preparati a fare questa battaglia che era difficile da spiegare perché ci voleva un fronte che era quello di Menelik e un altro che era quello di Johannes. Dovevano essere divisi a file, lunghe file, come erano le battaglie dell'epoca. Quindi, c'era tutta una scuola di guerra da fare che gli ascari, i capi, gli sciumbasci spiegavano ai guerrieri. In definitiva si trattava semplicemente di ascoltare i nostri ordini, cioè di mettersi in fila gli uni dietro gli altri, ma per migliaia di uomini, poi dopo un altro migliaio, poi un altro, poi dietro la cavalleria, che doveva eseguire una certa manovra. E pronti a cinematografare questa massa di gente c'erano sette operatori con sette macchine da ripresa raccolti un po' dappertutto. [...] Girare la scena della conquista di questa collina per gli abissini fu una cosa molto strana perché, approfittando della birra che avevano in corpo, si divertivano a fare una cosa che il Generale Muratori non si aspettava benché avesse organizzato così bene le cose, cioè a regolare i conti tra loro per tutte le pendenze che avevano avuto negli anni precedenti. Per cui il nemico non era più quello davanti, cioè il guerriero di Menelik o viceversa quello di Johannes, ma era quello che gli stava vicino e che gli aveva portato via la capretta o altro, per cui è cominciata una battaglia nella battaglia. E lì botte se le son date come non se le erano date prima

sino al punto che il dottore, che avevamo lì vicino per riparare ai guai che questi avevano fatto, si è messo ad agitare le braccia, a gridare, da lontano lo sentivo, perché non aveva più graffette da mettere nelle teste di questa gente, perché ce n'erano centinaia e centinaia con le teste rotte. Le lance e le spade si erano tutte fracassate al primo urto, erano rimasti soltanto i manici delle spade e dandosi in testa regolavano le loro faccende.»

Goffredo Alessandrini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 40-41.

Per la scena dell'elezione dell'abuna Atanassio, così bene impersonato da Mario Ferrari, truccato e vestito alla perfezione, i preti di Axum, che sarebbe come dire il nostro San Pietro, erano tutti raccolti nella chiesa. Saranno stati quattrocento preti autentici. Avevano tirato fuori il tesoro di Axum, di valore inestimabile, ed erano vestiti con mantelli e costumi che non mettevano da anni, con quei loro cappelli alti e tappezzati di pietre preziose straordinarie, con gli ombrellini variopinti e a loro volta tappezzati di brillanti. Questa massa, ordinata in una cerimonia diretta dal loro capo, era effettivamente la stessa che sarebbe servita per l'elezione del massimo pontefice loro. [...] Ferrari era così perfettamente abuna nel costume e nella truccatura che, quando è uscito, alle migliaia di abitanti di Axum è sembrata l'uscita del vero abuna. Per cui centinaia di donnette, di bambini e di vecchi si buttavano ai piedi di Ferrari per baciargli i sandali e il bordo della tunica.»

Regia: Augusto Genina - *Soggetto:* Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Pietro Caporilli - *Sceneggiatura:* Augusto Genina, Alessandro De Stefani - *Fotografia:* Jean Stallich, Francesco Izzarelli - *Scenografia:* Gastone Medin - *Musica:* Antonio Veretti - *Montaggio:* Francesco Tropea - *Produzione:* Bassoli Film - *Origine:* Italia - *Durata:* 118'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Mireille Balin (*Carmen Herrero*), Fosco Giachetti (*Capitano Vela*), Maria Denis (*Conchita*), Rafael Calvo (*Colonnello Moscardò, comandante dell'Alcazar*), Andrea Checchi (*Pedro*), Aldo Fiorelli (*Francisco*), Silvio Bagolini (*Paolo*), Carlo Tamberlani (*Capitano Aguado*), Guido Notari (*Maggiore Villanova*), Guglielmo Sinaz (*Deputato repubblicano*), Carlos Nuñez (*figlio del comandante*), Giovanni Dal Cortivo (*Generale repubblicano*), Carlo Duse (*Maggiore Ratto*), Adele Garavaglia (*zia Dolores*), Oreste Fares (*sacerdote*), Eugenio Duse, Carlo Bressan, Nino Crisman, Vasco Creti, Angelo Dessy, Anifa Farra, Nino Marchesini, Cesare Polacco, Checco Rissone, Ugo Sasso.

Soggetto

«Toledo 1936. La stazione è festante di giovinezza: i cadetti dell'Alcazar partono per la licenza estiva. Qui troviamo Conchita. Ella è venuta per due motivi: la partenza di Francesco, il fidanzato, che con il compagno di corso, Paolo, rientra in famiglia a Madrid, e l'arrivo di un'amica, Carmen. Il treno, che già si annuncia fragoroso, portandole via l'amore le reca in compenso l'amicizia. Carmen scende: la sua bellezza elegante dai tratti arditi quasi mondani non passa inosservata. Nel rapido incontro con i giovani amici ella si muove con atteggiamenti attraenti, che si attenuano soltanto quando Francesco le presenta il Capitano Vela, istruttore e idolo dei cadetti. La maschia figura dell'ufficiale la interessa, e d'altra parte ella sente che anche il capitano non è rimasto indifferente alla presentazione. Il secondo incontro avviene più tardi nei sotterranei dell'Alcazar e segna il primo urto di due personalità contrastanti. Gli avvenimenti in Spagna sono precipitati con la rapidità tragica di un ciclone. Il Paese è sommerso da un'ondata di odio e di sangue cui si oppongono coraggiosi baluardi di patrioti. Uno dei più gloriosi è l'Alcazar di Toledo. Al primo squillo di allarme i cadetti sono rientrati per porsi all'ordine del loro Comandante, e con parte della popolazione si sono asserragliati nella storica fortezza. Sorpresa dagli eventi nella casa di Conchita, anche Carmen ha dovuto cercare salvezza nel provvidenziale rifugio, ma, abituata ad una vita comoda e brillante, male si adatta alle privazioni e alle promiscuità imposte dalle circostanze. Forte nel suo fascino femminile, con una leggerezza che è incoscienza, si lamenta con il Capitano Vela che non le vengono usati i riguardi dovuti alla sua bellezza e alla sua posizione sociale. La risposta è severa, quasi dura. Urtato dalle assurde pretese e ferito nei suoi più intimi sentimenti, l'ufficiale la richiama alla realtà del luogo e del momento che livellano i diritti e i doveri di tutti gli assediati; anzi le toglie la rete metallica che le serviva da giaciglio e che era riservata per l'infermeria. A questa prima scossa, altre ne succedono incalzanti e drammatiche sino al completo risveglio della sua anima. La quo-

tidiana visione del dolore e della morte che incombe sull'Alcazar provoca e sviluppa la metamorfosi. Il cuore incomincia a vivere la sua vita naturale di tenerezza, di pietà e di entusiasmo: il sentimento che la spinge verso l'uomo che per primo la trattò con rude realtà si profila e si definisce sino a diventare dispotico. Prima è odio, poi timore, per diventare lentamente ma irresistibilmente, ammirazione e amore. Un amore che le fa rapidamente provare le ansie del pericolo sovrastante l'uomo amato e l'angoscia di credersi incompresa e non ricambiata. Un amore che diventa passione nell'atmosfera sempre più intensa di tragedia in cui vive e che trasforma la bambola in donna. La fame e il fuoco infieriscono sempre più sull'Alcazar, ma la eroica resistenza dei suoi difensori annulla la superiorità di mezzi e di uomini del nemico. Un giorno Carmen, che ormai si è data interamente alla causa comune come infermiera, trova fra i feriti Pedro, un suo corteggiatore di Madrid, il solito moscone che ronzia intorno alla farfalla dorata. In quel tempo lo avrebbe anche sposato, ma il giovanotto allora cercava soltanto l'avventura. L'incontro in circostanze così eccezionali provoca in ambedue una logica reazione nostalgica ed insieme rivivono gli spensierati momenti di Madrid. Al colloquio assiste involontariamente e non visto il Capitano Vela e da quel momento egli s'irrigidisce verso la ragazza che nel suo intimo ormai ama. Un raggio di speranza invade intanto gli assediati. La radio ha captato dalla stazione italiana di Milano la notizia che le truppe del Generale Franco sono entrate vittoriosamente nella provincia di Toledo. L'ora della liberazione dovrebbe essere giunta ma gli assediati, vista l'imminenza del pericolo, stanno preparando una mina che dovrà far saltare l'Alcazar con tutti i suoi difensori. È urgente reagire. Viene decisa una spedizione agli ordini del Capitano Vela per tentare di distruggere le gallerie che i repubblicani hanno quasi ultimato. Pedro vi partecipa e prima di partire chiede a Carmen se vuol diventare sua moglie. Ma ella non può accettare e la confessione del suo amore per Vela le sgorga prepotente dall'animo. Pedro nella spedizione rimane mortalmente ferito, ma prima di morire rivela al Capitano il segreto sentimento di Carmen. Finalmente i due innamorati possono guardarsi e comprendersi. Le prime parole d'amore acquistano un'armonia e un significato ancor più profondi, perché scambiate si può dire alla vigilia della fine. La mina infatti sta per scoppiare. Un sacerdote, condannato a morte dai repubblicani, entra nell'Alcazar per portare ai morituri l'estremo confronto della Fede. Tra i feriti gravi Francesco sposa in extremis Conchita... E un boato tremendo scuote la terra... L'Alcazar è crollato e il nemico monta all'assalto... Ma dalle macerie fumanti si ergono i sopravvissuti. Ancora una volta si ripete il miracolo della salvezza. Una mattina all'alba il Comandante dell'Alcazar nel suo solito giro d'ispezione osserva dall'alto di uno dei superstiti torrioni che le batterie nemiche girano il vomere verso di lo-

ro... Le truppe del Generale Franco arrivano per liberarli. Nel cortile dell'Alcazar, tra le macerie ancora fumanti, il Comandante dell'Alcazar attorniato dai superstiti, presentandosi al Generale liberatore, gli fa il rapporto delle novità: 'Niente di nuovo nell'Alcazar, Signor Generale!' e questa frase acquista in questo momento un particolare significato di modestia e di eroismo.»

(La trama è tratta dal lussuoso programma di sala pubblicato in occasione dell'uscita del film)

Il parere della critica

Giulio Cesare Castello, «Augusto Genina», *Cinema*, n. 49, 1 novembre 1950, p. 248.

«Della trilogia guerresca di Genina, *L'assedio dell'Alcazar* è l'opera più matura, meno soggetta a scadimenti di gusto.»

Dalle *Segnalazioni Cinematografiche*, a cura del Centro Cattolico di Cinematografia, XIII, 1940-1941, p. 42.

«*L'assedio dell'Alcazar* è ricco di motivi religiosi ed esalta i nobili sentimenti di amor patrio e di eroismo, è da consigliarsi assolutamente ed a chiunque ed è particolarmente adatto per le sale parrocchiali.»

Da *l'Osservatore romano*, 6 settembre 1940.

«Quest'ultima fatica di Genina è per noi un'autentica opera d'arte.»

Da Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895-1945*, op. cit., pp. 396-397.

«Il culmine spettacolare nella rappresentazione della guerra di Spagna è raggiunto dall'*Assedio dell'Alcazar* di Genina, realizzato nel 1940 come prima opera di coproduzione col regime franchista. L'ideologia che il film sposa con evidenza è quella militarista e lo spettacolo e la finzione sono costruiti a partire dalla storia della resistenza di 68 giorni all'assedio delle forze repubblicane, da parte di una guarnigione nazionalista guidata dal Colonnello Moscardò. Nella ricostruzione, degli avvenimenti il film segue abbastanza fedelmente lo svolgersi dei fatti. Costruita su un'esile trama, l'opera raggiunge i suoi effetti più efficaci nelle scene di massa, sia per quanto riguarda la prima parte con espliciti richiami alla cinematografia russa (la discesa nei sotterranei dell'Alcazar rinvia alla *Corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn), sia per l'accumulazione drammatica ed emotiva del finale con un forte crescendo di tensione. Il tono documentaristico è un ulteriore punto di forza ed è quello che più coinvolge lo spettatore dandogli l'impressione della verità storica.»

Notizie e curiosità

Presentato alla Mostra internazionale del cinema di Venezia, *L'assedio dell'Alcazar* viene premiato con la Coppa Mussolini.

La lavorazione del film è durata tredici mesi, dal giugno 1939 al giugno 1940. «Tutti coloro che partecipavano alla comune fatica», si legge sul programma di sala pubblicato in occasione dell'uscita del film, «diedero il meglio di sé anche quando si dovette lavorare in ambienti addirittura deprimenti come i sotterranei ricostruiti a Cinecittà. Ricostruzione perfetta; ma appunto per questo i locali erano poco accoglienti. Qui gli attori passavano intere giornate o ammassati sui materassi come i rifugiati dell'Alcazar o correndo per le scene di panico, fra le grida di spavento o gli scoppi delle bombe, su un pavimento di sassi che a malapena permettevano di reggersi in piedi. La prova che le varie scene acquistavano l'intensità voluta la davano le stesse comparse con il loro contegno. Nella scena della Messa, per esempio, celebrata nei sotterranei dal Sacerdote inviato dagli assediati pochi giorni prima dell'esplosione della mina che avrebbe dovuto sterminare i rifugiati, la folla versò lagrime sincere pregando e raccomandandosi a Dio e rimanendo poi a lungo in silenzio come assorta nel pensiero di quella tragica situazione. [...] Le presenze delle comparse furono oltre 10.000 per le sole scene girate in Italia e agli assalti dell'Ospedale Tavera e dell'Alcazar hanno preso parte ottomila miliziani. Fra i 'pezzi' più notevoli dal punto di vista spettacolare e tecnico sono la caduta del portone e dell'intero vestibolo del cortile abbattuti da un proiettile da 155 mm.; il lancio, pure nel cortile, di una cassa del peso di settanta chili, piena di viveri, che fu gettata da un trimotore; e infine la rovina della facciata settentrionale dell'Alcazar e l'esplosione della mina che fece crollare uno dei possenti torrioni alti cinquanta metri e quasi tutta la facciata di ponente.» E ancora: «Una parte fondamentale, se non preponderante, del film è rappresentata dalle ricostruzioni, fra le quali quella del cortile dell'Alcazar di Toledo è senza dubbio la più grande fra quante siano mai state eseguite a Cinecittà. Onore e vanto delle discipline maestranze italiane, ma anche orgoglio degli organizzatori, i quali, affidando il compito gravoso e difficile all'Architetto Gastone Medin, lo hanno inviato, unitamente ad altri tecnici, a Toledo, per rilevare sui resti dell'Alcazar i dati necessari alla ricostruzione. Ma una volta giunti, ci si accorse che del bellissimo monumento, costruito dai Mori e abbellito dall'affetto fiero e orgoglioso degli spagnoli lungo i secoli, non rimanevano che gloriosi brandelli. I produttori Bassoli fecero il possibile per avere dai Ministeri a Madrid dati e disegni. Fra tanto materiale, purtroppo eterogeneo, di epoche disparate, occorsero tre mesi per vagliare i documenti, studiare dati e proporzioni. Furono disegnate ben 150 piante, consultati un migliaio di libri ed eseguite oltre tremila fotografie per raggiungere la realtà voluta sia dal lato artistico che da quello architettonico; e finalmente, sui vasti campi del Quadraro, sorse l'Alcazar. Terminata la prima fase di

lavorazione, l'Architetto Gastone Medin ritornò a Toledo per comparare i dati risultanti dalla ricostruzione e con viva soddisfazione poté controllare che tutta la mole del lavoro risultava architettonicamente fedele e tecnicamente appropriata. Crediamo opportuno, per meglio avere un'idea di questa grandiosa ricostruzione, riportare alcune cifre del materiale impiegato: 270 metri cubi di legname, 450 quintali di gesso, 100 quintali di cemento, 10 quintali di chiodi, 700 balaustri torniti.»

La colonna sonora dell'*Assedio dell'Alcazar* è firmata da Antonio Veretti, autore anche delle musiche di *Squadron bianco* e di *Bengasi*. Tra Genina e Veretti l'intesa sul piano artistico è stata veramente importante: una autentica comunione spirituale, uno dei grandi binomi del cinema italiano. Per *L'assedio dell'Alcazar*, Veretti ha composto una colonna sonora divisa in due parti: la prima è tratta da motivi di altri autori (inni, canzoni di guerra e cori cantati durante l'assedio); la seconda è costituita da musiche originali, con le quali il musicista interpreta il sentimento mistico ed eroico, l'umanità e la poesia della grande epopea traducendo sinfonicamente l'ultima parte del dramma dell'assedio.

Ricostruito l'Alcazar a Cinecittà, man mano che si girava il film, veniva demolito. Solo il finale con la battaglia è stato girato a Toledo, tra le rovine autentiche.

Dalla lettera scritta a Genina da Alessandro Pavolini, il 15 agosto 1940.

«Caro Genina, a distanza di alcuni mesi — nel preparare un film la velocità non costituisce il titolo d'elogio — da quando ebbi il piacere di vedervi al lavoro a Cinecittà per l'*Alcazar* e di notare la cura amorosa con cui procedevate, ho assistito l'altra sera alla proiezione del film. Voglio dirvi che avete fatto opera eccellente così dal punto di vista artistico come dal punto di vista politico. Avete, insieme al produttore, con tutti i vostri collaboratori, reso un servizio al paese. Tecnicamente il film non ha niente da invidiare a quanto di meglio è stato prodotto nel mondo, California compresa, in fatto di ricostruzione di battaglie, di realizzazione di trame impicanti vasti e vivi movimenti di masse. Da un punto di vista di rispetto della storia, di signorile sobrietà, di commozione umana, si è nettamente al di sopra. Quando avrete occasione di vedere i vostri artisti, i vostri tecnici, tutti quelli che hanno lavorato con voi, vi prego di dir loro tutto il mio compiacimento e la mia gratitudine. Or che si è raggiunto questo livello bisogna mantenersi e magari spingere le punte della nostra produzione ancora più in alto. Perché non tentare il grande film di questa guerra nostra? Non avete idee in proposito? Io sarei lietissimo di aiutarvi. Abbiatevi, con la stima più cordiale, il vostro Alessandro Pavolini.»

Slogan pubblicitario: «Il capolavoro della cinematografia europea del 1940».

Parlano i protagonisti

Augusto Genina, nel programma di sala pubblicato in occasione dell'uscita del film.

«Quando mi sono deciso a tentare la rievocazione cinematografica delle terribili e gloriose giornate dell'assedio dell'Alcazar di Toledo, sapevo perfettamente a quale delicato e duro lavoro andavo volontariamente incontro. Bisognava realizzare il film, rimanendo più che fedele alla verità storica e umana della grandiosa epopea, senza distruggere la leggenda che intorno ad essa la fantasia popolare aveva creato. Documentazione scrupolosa, obbligo di rispetto per il più insignificante dei particolari, ma anche la necessità di liberarsi da tutto questo per rendere incandescente la materia e avviarla verso quella sintesi lirica, la sola capace di rivelare alla massa la profonda e disperata umanità, l'altissimo spirito di sacrificio, il silenzioso eroismo di quanti dal Luglio al Settembre del 1936 commossero il mondo con la loro epica resistenza. La presenza di donne e di bambini fra gli assediati mi ha facilitato il compito. L'assedio, ridotto alla sua fase puramente militare, per quanto mossa e interessantissima, non avrebbe potuto dar origine ad un film per il grande pubblico. È la vita delle 500 donne e degli 80 bambini chiusi nel buio dei sotterranei, le loro sofferenze, le loro speranze, le loro gioie, tutta la tragica attesa di questa massa senza luce e senz'aria, a contatto con la morte e con Dio, che io ho voluto far rivivere sullo schermo. Carmen, Conchita, il Capitano, Francisco, Pedro — che sono le figure create a lato di quelle vere dell'assedio — si muovono perciò su questo sfondo di toccante umanità e ne fissano i momenti più drammatici; ma soprattutto ne riflettono l'immensa fede in Dio: 'solo Dio può salvarci' dicono le donne quando tutto sembra perduto: 'che Dio vi ascolti' dice Carmen al Capitano Vela poche ore prima dello scoppio della mina: 'Tutto è stato un miracolo qua dentro' dice Conchita in una delle ultime scene. Questo continuo invocare Iddio, questo continuo cercare nella fede la speranza della salvezza, è uno degli aspetti più drammatici e nello stesso tempo più commoventi dell'*Assedio dell'Alcazar*; tragedia di tempi, di uomini, ma anche sicura elevazione dello spirito verso un mondo migliore.»

Carlo Tamberlani (attore), in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 1077.

«Genina cercava di trarre dall'attore il massimo, ma lo voleva guidare, in quanto aveva la visione globale, totale del film. Tutti eravamo legati a un disegno, che lui stabiliva. Aveva un sistema di lavorazione interessantissimo. Molte volte girava, tutte di fila, le sequenze che si riferivano a un certo argomento, saldando le sequenze intermedie. Così poteva vedere un personaggio in modo unitario, e poi lo frammentava col montaggio.»

Regia: Roberto Rossellini - *Soggetto:* Francesco De Robertis - *Sceneggiatura:* Francesco De Robertis, Roberto Rossellini - *Fotografia:* Emanuele Caracciolo - *Scenografia:* Amleto Bonetti - *Musica:* Renzo Rossellini - *Montaggio:* Eraldo Da Roma - *Produzione:* Scalera, Centro Cinematografico del Ministero della Marina - *Origine:* Italia - *Durata:* 87'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Ufficiali, equipaggi della Regia Marina e infermiere del Corpo Volontario.

Soggetto

Tratto da Stefano Masi e Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, Gremese, Roma, 1987, p. 12.

«L'Italia è in guerra. Nei momenti di tregua, i marinai della nave da battaglia Arno leggono la corrispondenza. Augusto Basso si scambia lettere con Elena Fondi, una maestrina che non ha mai visto. Si sono conosciuti per corrispondenza. Lei gli ha mandato una catenina con una medaglia spezzata in due parti: l'altra metà la conserva, in attesa d'incontrarlo. Ma adesso finalmente s'incontreranno. Si sono dati appuntamento al porto dove la nave dovrebbe giungere. Ma un improvviso contrordine impedisce che i due giovani s'incontrino. Qualche tempo dopo la nave viene impegnata in combattimento ed Augusto Basso è gravemente ferito. Insieme ad altri compagni feriti, il povero marinaio viene trasportato su una nave ospedale. Adesso i feriti sono in ansia per i loro compagni e per la nave, ancora impegnata nel combattimento. Una delle crocerossine in forza alla nave ospedale è proprio Elena. La ragazza riconosce Augusto dalla medaglia spezzata che porta al collo, ma non vuole rivelare la propria identità. Finalmente la nave Arno appare all'orizzonte: è salva! Tutti si precipitano sul ponte a salutarne l'arrivo. Ma Augusto non ce la fa. Elena lo aiuta ad affacciarsi all'oblò. Ormai anche il marinaio ha scoperto l'identità della sua dolce crocerossina.»

Il parere della critica

Dall'*Osservatore romano*, 7 settembre 1941.

«*La nave bianca* pone gli spettatori di fronte al massimo della realtà vissuta con trasporto, spontanea dedizione, con il sacrificio di se stessi compiuto non come un dovere bensì come un tributo semplice, naturale per l'onore della bandiera e la grandezza della Patria.».

Giuseppe Isani, in *Cinema*, 15 settembre 1941.

«Mai come in questo tempo di guerra la scuola del documentario

italiano ha affilato le sue armi, ha superato e supera si può dire giornalmente se stessa, si avvicina di film in film alla perfezione. *La nave bianca* è la più recente testimonianza di questa ormai indiscutibile verità. Opera del Centro Cinematografico del Ministero della Marina, essa rappresenta indubbiamente il più bel film di guerra marinara prodotto in Italia fino ad oggi e quello in cui gli intenti sanamente ed altamente propagandistici si mescolano, meglio si sublimano nelle forme della bellezza e dell'arte.»

Luigi Freddi, *Il cinema*, L'Arnica, Roma, 1949, p. 419.

«Rossellini era forse il solo che si fosse indirizzato decisamente verso il film di propaganda politica e bellica.»

Gian Piero Brunetta, in *Storia del cinema italiano: 1895-1945*, op. cit., 403-405.

«I film rappresentativi di questo periodo sono comunque più di uno e portano alla ribalta, accanto al nome di De Robertis, anche quello di Roberto Rossellini, autore di tre film di propaganda fascista, *La nave bianca*, *Un pilota ritorna*, *L'uomo della croce*. [...] Si può misurare la diversità di coinvolgimento ideologico confrontando tra loro *Uomini sul fondo* e *La nave bianca*, opere in apparenza nate sotto il segno di Francesco De Robertis e permeate dallo stesso tipo di militarismo. In realtà la costruzione di De Robertis, la drammatizzazione del salvataggio, la rappresentazione dei rapporti tra ufficiali e marinai, intendono trasmettere un messaggio perfettamente coerente con le scelte ideologiche generali di un sistema politico. *La nave bianca*, così come i film successivi, non sembra dominata da alcun culto dell'efficienza sia della macchina militare che della macchina uomo, la morale è al disopra delle parti, anche se il senso del sacrificio e la costruzione della vicenda d'amore tra il soldato e la madrina di guerra danno corda a quei motivi matriottici che ho indicato come fondamentali per la retorica del periodo di guerra nel cinema italiano.»

B. V. (Bruno Venturi), *La nave bianca*, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, Editori Riuniti, Roma, 1984, p. 696.

«Miscelando cinema rosa e cinema bellico, i due generi più in voga in quegli anni, Rossellini tentò di costruire un film corale, da cui sarebbe risultato chiaro (ma non risultò) il segno della rivolta alla macchina da guerra. Che dietro la facciata spettacolare ci fossero elementi antispettacolari (nell'attenzione data ai particolari insignificanti), o che dal coro emergesse una posizione morale è discutibile. Come è discutibile che il film rivelasse — alcuni lo dissero — una conoscenza approfondita del cinema sovietico. Documentario patriottico, *La nave bianca* è semplicemente il film d'esordio di uno dei più grandi registi italiani del dopoguerra.»

Stefano Masi e Enrico Lancia, in *I film di Roberto Rossellini*, op. cit., p. 13.

«È facile rintracciare una forte affinità stilistica tra *Uomini sul*

fondo di Francesco De Robertis e *La nave bianca*, dovuta a vari fattori: in primo luogo, l'argomento marinaro; in secondo luogo, l'uso di attori non professionisti; infine, il gusto fotografico di Giuseppe Caracciolo, che firmò le immagini di entrambi i film. Ciò nonostante, *La nave bianca* si distacca subito da *Uomini sul fondo*, perché Rossellini è solo marginalmente interessato alla descrizione dell'ambiente navale: ciò che conta per lui sono le emozioni dei personaggi, ai quali egli sa avvicinare lo spettatore con grande maestria. La recitazione è evidentemente rozza. Eppure il film ha una straordinaria morbidezza e la sapienza di un'opera matura. Non c'è magniloquenza, non c'è esibizione di alti eroismi, ma solo i delicati sentimenti dei marinai. Fa un certo effetto vedere questi rudi soldati appassionarsi alla storia d'amore del loro commilitone Augusto Basso. Il meccanismo narrativo è quello di un romanzo d'appendice. [...] *La nave bianca* è un film che gioca molto sulla partecipazione dello spettatore, continuamente chiamato in causa a soffrire per i personaggi, perché sa ciò che essi non fanno. Rossellini si rivela un maestro nel gestire questa situazione emotiva.»

Gianni Rondolino, *Rossellini*, UTET, Torino, 1989, p. 50.

«Ciò che più colpisce è la frattura rilevabile fra la prima e la seconda parte del film: una frattura messa in chiara luce dalla cesura fra il primo e il secondo tempo. Ed è una differenza non soltanto di contenuti ma anche e soprattutto di forme, come se fossero stati accostati due film differenti, da un lato una battaglia navale colta nei suoi vari momenti, di preparazione, di attesa, di conflitto a fuoco, di soluzione finale (con la fuga del nemico); dall'altro una vicenda sentimental-patriottica che si svolge su una nave ospedale, sorretta dai buoni sentimenti e dalla retorica moraleggiante. Da un lato uno stile rigoroso, un montaggio serrato e spettacolarmente efficace, che alterna sequenze concitate a sequenze di ampio respiro; dall'altro, un andamento narrativo e discorsivo più calmo, una staticità di situazioni. Nel primo tempo il modello pare sia il cinema sovietico rivoluzionario, in particolare l'Ejzenštejn del *Potëmkin* (da cui sembrano tratte, per imitazione, non poche inquadrature); nel secondo tempo il cinema italiano melodrammatico, gli esili film che ruotano attorno a un'esile storia d'amore.»

Notizie e curiosità

Presentato, nel settembre 1941, alla IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *La nave bianca* ha ottenuto il premio speciale della giuria: la Coppa del Partito Nazionale Fascista.

La nave bianca è stato commissionato a Rossellini da parte del Tenente Francesco De Robertis, responsabile del Centro Cinematografico del Ministero della Marina.

Il primo lungometraggio di Rossellini ottenne un notevole successo popolare, un'ottima critica e una favorevole accoglienza politica. Il Comitato per i Film Politici e di Guerra, riunitosi (ottobre 1941) sotto la presidenza del ministro Alessandro Pavolini, oltre a compiacersi del «successo conseguito dalla *Nave bianca*, il primo film spettacolare di guerra edito nella stagione in corso», consacrò ufficialmente la comparsa sugli schermi cinematografici di un nuovo autore, di un nuovo regista a cui venivano così affidate le nuove sorti del cinema bellico: «entro il mese di ottobre sarà iniziata la lavorazione di *Un pilota ritorna*, per la regia di Roberto Rossellini, sulla partecipazione dell'Aeronautica italiana alla guerra italo-greca.»

Dalla didascalia iniziale del film.

«Come già *Uomini sul fondo*, anche in questo racconto navale tutti i personaggi sono presi nel loro ambiente e nella loro realtà di vita e sono seguiti attraverso il verismo spontaneo delle loro espressioni.»

Dalla didascalia finale del film.

«Dedicato alle sofferenze stoiche e alla fede immutabile dei feriti di tutte le armi. Alla abnegazione silenziosa di coloro che ne attenuano le sofferenze e ne alimentano la fede.»

Parlano i protagonisti

Ivo Perilli (sceneggiatore), in *L'avventurosa storia del cinema italiano*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 58.

«È più facile che De Robertis abbia influito su Rossellini quando hanno fatto *La nave bianca*, dove De Robertis figura come supervisore; la tendenza a fare un film vero, quasi documentaristico e non retorico, bisogna dire che era di De Robertis, era proprio innata in lui; questo ufficiale di marina, dilettante, documentarista, ha dato un colpo forte al neorealismo.»

Mario Bava (operatore e regista), in *L'avventurosa storia del cinema italiano*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 58.

«Il comandante De Robertis era un genio, l'inventore del neorealismo, non Rossellini che gli ha rubato tutto. De Robertis era un genio, un uomo strano, andava a simpatia, aveva simpatia per Rossellini e gli ha fatto fare *La nave bianca*, poi gliel'ha rifatta tutta e gli ha lasciato la firma. Con l'età ha poi fatto dei film tremendi.»

Francesco De Robertis, in *L'avventurosa storia del cinema italiano*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., pp. 58-59.

«*La nave bianca* spuntò nella mia mente come un semplice documentario (cortometraggio) capace di illustrare — attraverso l'assistenza a un marinaio ferito — l'attrezzatura sanitaria della Ma-

rina in guerra. E fu solo a realizzazione inoltrata del cortometraggio che si fece strada e si impose il criterio di dilatarlo fino a tirarne fuori un *film-spettacolo*. Così io, non senza aver chiesto perdono alla mia coscienza, gonfiài il cortometraggio inzeppando — nella primitiva linearità del racconto — un banalissimo intreccio d'amore tra il marinaio e una crocerossina. Roberto Rossellini ha sempre figurato — per la pratica e per il pubblico — come il regista di *La nave bianca*. Su questa paternità si cela una questione talmente delicata da impormi il dovere di lasciare i chiarimenti del caso alla correttezza e alla lealtà professionale del signor Roberto Rossellini.»

Roberto Rossellini, in *L'avventurosa storia del cinema italiano*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p.59.

«*La nave bianca* è un esempio di film corale: dalla prima scena, quella delle lettere dei marinai alle madrine, alla battaglia, ai feriti che assistono alla Messa o che suonano e cantano. V'era, in questo film, anche la crudeltà spietata della macchina nei confronti dell'uomo: l'aspetto non eroico dell'uomo che vive dentro la nave da battaglia, che agisce quasi restando all'oscuro, in mezzo alle misure, ai goniometri, alle ruote e alle manovelle di manovra. Aspetto non eroico e non lirico, apparentemente, epperò spaventosamente eroico.»

Roberto Rossellini, in *L'avventurosa storia del cinema italiano*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 82.

«Se il cosiddetto neorealismo si è rivelato in modo più impressionante al mondo attraverso *Roma, città aperta*, sta agli altri giudicare. Io vedo la nascita del neorealismo più in là: anzitutto in certi documentari romanzati di guerra, dove anche io sono rappresentato con *Nave bianca*.»

Roberto Rossellini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 962-963.

«Per *La nave bianca* io sono partito con l'idea di fare un documentario di dieci minuti su una nave ospedale. Ho fatto completamente un'altra cosa. [...] Il film che avevo cercato di fare era semplicemente un film didattico su come si svolgeva un combattimento navale. Non c'era nessun eroismo perché gli uomini erano chiusi dentro a tante scatole di sardine e non sapevano assolutamente quello che succedeva intorno.»

Da una lettera del Maestro Renzo Rossellini al fratello Roberto. «In *La nave bianca*, la poesia del tuo raccontare, la premura del tuo occhio per le piccole grandi passioni dei piccoli uomini, dei semplici cuori, erano la tenerezza della nostra infanzia, erano i nostri costumi di un giorno, erano i nostri ideali di sempre.»

Luchino Visconti, in una dichiarazione rilasciata nel 1963.

«Mi pare che occorra assolutamente mettere da parte *La nave bianca* e *L'uomo della croce* in quanto film fascisti di propaganda fascista.»

Soggetto

Tratto dalla scheda *Alfa-Tau*, a cura di A. B. (Alfredo Baldi), in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, op. cit., p. 20.

«Il sottomarino Toti rientra, dopo una missione, alla propria base e l'equipaggio approfitta della breve licenza per riabbracciare le rispettive famiglie. Alcuni membri dell'equipaggio sono seguiti in questa breve parentesi, allo scopo di mettere in evidenza la loro personalità e il loro carattere. Terminata la licenza, il sommergibile riparte verso altre pericolose missioni. Dopo aver affrontato le insidie dei sottomarini nemici e degli attacchi aerei, in uno scontro con un sottomarino inglese il Toti lo sperona e lo affonda.»

Il parere della critica

Il racconto navale vive sullo schermo secondo la stessa formula impiegata in *Uomini sul fondo* e *La nave bianca*: formula che trova la sua sintesi etica ed estetica nella espressione del vero e che fa di *Alfa-Tau* un grande film sulla guerra dei sommergibili.

Notizie e curiosità

Presentato alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia del 1942, *Alfa-Tau* riceve il Premio del Presidente della Camera Internazionale del Film, per la forma di realizzazione.

Dalla didascalia dei titoli di testa del film.

«Il ruolo che ogni personaggio ha nella vicenda corrisponde al ruolo che ognuno di essi ha nella realtà della vita.»

Soggetto, sceneggiatura, montaggio, regia: Francesco De Robertis - *Fotografia:* Emanuele Caracciolo - *Musica:* Edgardo Carducci - *Produzione:* Scalera, Centro Cinematografico del Ministero della Marina - *Origine:* Italia - *Durata:* 90'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Ufficiali, equipaggi della Regia Marina, attori non professionisti.

Regia: Augusto Genina - *Soggetto:* Augusto Genina - *Sceneggiatura:* Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Ugo Betti - *Fotografia:* Aldo Tonti, Guido Serra - *Scenografia:* Camillo Parravicini - *Musica:* Antonio Veretti - *Montaggio:* Adriana Novelli - *Produzione:* Film Bassoli - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Fosco Giachetti (*Capitano Berti*), Maria De Tassnady (*Signora Berti*), Amedeo Nazzari (*Filippo*), Vivi Gioi (*Giuliana*), il piccolo Pucci (*Sandrino*), Laura Redi (*Fanny*), Guido Notati (*il Podestà di Bengasi*), Carlo Tamberlani (*Giovanni, il cieco*), Fedele Gentile (*Antonio*), Leo Garavaglia (*Dottor Malpini*), Guglielmo Sinaz (*Tropeoli*), Carlo Duse (*Capitano Marchi*), Giorgio Costantini (*Generale Robertson*), Amelia Rossi Bissi (*la madre del cieco*), Giulio Panicali (*un ufficiale*), Edda Soligo (*una ragazza*), Anna Arena (*una ragazza*), Romolo Gior-dani (*il padre del cieco*), Silvio Ferrazza, Giovanni Von Hulzen.

Soggetto

Tratto dal programma di sala pubblicato in occasione dell'uscita del film.

«Il figlio

‘Perché non mi hai portato Sandro?’ chiede il capitano Berti a sua moglie. Carla non risponde. Sollevando a fatica il volta emaciato, il marito la guarda. È all’ospedale, prigioniero, senza un braccio. Il loro matrimonio non è stato felice. Solo Sandro, un bimbo di quattro anni, li univa. Ora non è più. Nel viaggio che Carla ha fatto verso Tripoli, tentando di sfuggire agli inglesi, il camion è stato mitragliato, il bimbo è morto. La moglie non ha il coraggio di dirlo al marito. L’indomani stesso, Berti è trasportato con tutti i prigionieri a Barce. Carla rimane a Bengasi con il suo terribile segreto. Ma Berti fugge e una sera rifà le scale di casa sua. Chiede di Sandro. La moglie lo guarda smarrita. Nella camera vuota, un letto è vuoto. ‘Dov’è Sandro?’. ‘Non c’è più’. L’uomo china la testa, piegato da un dolore invincibile. Poi se ne va come fuggendo. La moglie lo cerca dappertutto. Si ritrovano alla vigilia della liberazione, in un sotterraneo dove il marito si era nascosto. Ora i due sono soli e riuniti per sempre dal dolore che prima li aveva divisi.

Il soldato

‘Nasconditi!...La polizia!...’. Antonio fa appena in tempo a buttarsi dietro la tenda, e ecco che la porta si apre. Fanny sorride al poliziotto che è entrato e che chiede a brucia pelo: ‘Cosa c’è là dietro?’. Fanny e Antonio si erano conosciuti un mese prima, la sera della ritirata delle truppe. Ferito, le aveva chiesto ospitalità per una notte. Fanny l’aveva curato, nascosto e amato in segreto. Senza farsi illusioni. Una donna come lei...che cosa poteva sperare? Il poliziotto va verso la tenda, ma un colpo di rivoltella lo arresta: uno dei suoi uomini, ubriaco, ha sparato per fare più in fretta. Scusandosi, il poliziotto se ne va. D’un balzo

Fanny apre la tenda. Antonio è illeso. Fanny ride, presa da una violenta crisi di nervi. Ripresasi, gli dice: 'Non mi chiamo Fanny. Il mio nome è Maria'. Antonio la guarda stupito e scopre nei suoi occhi il segreto del suo casto amore. Ma Antonio deve partire, riprendere il suo posto di combattimento in mezzo alle truppe che avanzano verso Bengasi. 'Non ti rivedrò più', gli dice la ragazza, la voce piena di lacrime. Antonio sorride. A guerra finita, egli verrà a cercarla nel paesino delle Alpi, là dove Fanny si chiama Maria.

Lo sconosciuto

'Spia! Rinnegato! Che racconti agli inglesi?'. Il clamore è al colmo nel rifugio. Il volto di Giuliana si fa bianco. In mezzo alla folla che rumoreggia, essa ha riconosciuto Filippo. Si erano incontrati nel deserto. Lei, discesa da un aereo colpito dagli inglesi, proveniente da Asmara, lui andava a Bengasi in camion. Gli voleva bene, si dovevano sposare. Ma ormai, tutto è finito. In realtà Filippo non è una spia. Eroico ufficiale del servizio segreto italiano, rischia continuamente la vita vivendo in mezzo agli inglesi, per mandare notizie preziose al Comando Italiano a mezzo di una radio clandestina. Viene scoperto. Sfugge per miracolo. Incurante del pericolo, corre da Giuliana. Non vuole ch'essa pensi male di lui. 'Non sono una spia. Gli altri credano quello che vogliono, tu no'. Arrestato, risponde fieramente all'ufficiale che lo minaccia d'inviarlo al giudizio del Tribunale di Guerra se non parla: 'Io ha fatto il mio dovere, voi fate pure il vostro'.

La madre

'Ho una lettera per il signor maggiore medico', dice una vecchietta a un ufficiale dell'ospedale militare di Bengasi. È venuta da Barce per abbracciare il figlio partito per la guerra da un anno. Ma quando essa arriva a Bengasi, gli inglesi hanno già occupato la città. Essa cerca invano, dappertutto. Forse, il figlio è stato portato a Barce con i prigionieri. Seduta su una panca attende ora di parlare con il signor maggiore che, forse, potrà farla trasportare a Barce con un'autambulanza. Ad un tratto i suoi occhi si riempiono di improvvisa luce. 'Giovanni!'. Con un passo incerto, suo figlio le viene incontro. 'Perché sei qui?', gli chiede la madre in lacrime. 'Sono cieco, mamma', risponde il soldato. A bordo di un camion, i due ritornarono a Barce. Eccoli a casa. Che strano silenzio. Tutto è devastato. La donna comprende. Essa non dice niente a suo figlio, che si siede davanti alla casa, solo, immerso nella grande pace della sera. Piena d'angoscia, la madre gira per le stanze bombardate, invocando il marito, ucciso dagli australiani per aver voluto difendere la sua terra.»

Il parere della critica

Giulio Cesare Castello, «Augusto Genina», *Cinema*, n. 49, 1 novembre 1950, p. 248.

«*Bengasi* voleva essere una sintesi ad episodi della vicenda amara di quella città, destinata a cambiare occupante ogni volta che un'offensiva rovesciava le sorti della lotta lungo il litorale libico. Con *Bengasi*, la trilogia bellica di Genina, dopo *Lo squadrone bianco* e *L'assedio dell'Alcazar*, si chiuse poco fruttuosamente: premiato naturalmente, a somiglianza dei precedenti, col massimo lauro veneziano, esso fu in realtà un'opera mediocre, di frettolosa e grossolana ispirazione, retorica e di maniera, con pericolosi scivoloni, specie per quanto riguardava la presentazione del nemico.»

Notizie e curiosità

Il film è stato girato interamente in Italia. Tutto è stato ricostruito a Cinecittà.

Parlano i protagonisti

Betty Ferraris Genina in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 526-527.

«Ricordo che Augusto lavorò moltissimo alle scene drammatiche con la Tasnady, perché questa donna si caricasse, piangesse, in fondo aveva il dramma del figlio morto. E ricordo che Augusto, la sera, tornava a casa completamente svuotato. Mi diceva: 'È talmente faticoso questo film perché sento che c'è dentro qualche cosa di non vero, evidentemente il materiale non ha raggiunto un livello d'arte'. [...] Alla serata di gala a Venezia, dove il film ebbe il Leone di San Marco, stavo seduta vicino al ministro Goebbels. Lei deve sapere che nelle sequenze sulla liberazione di Bengasi mio marito non aveva fatto apparire né un soldato tedesco, né un tank tedesco; soltanto verso la fine, aveva messo uno sventolio di svastiche tra le bandiere italiane. Per cui, al termine della proiezione, il ministro Goebbels si rivolse verso di me furibondo: e dove stavano i soldati tedeschi, e dove i tanks tedeschi? Al che io, molto imbarazzata, risposi: 'Ma eccellenza, ci sono un sacco di bandiere tedesche, mi pare sufficiente'. Allora lui, ancora più feroce, soggiunse — ma urlando —: 'Noi non abbiamo fatto la guerra a Bengasi con le bandiere, ma con i tanks e con i soldati, cosa che il signor Genina ha dimenticato di mostrare'. Testuale.»

Soggetto

Tratto dal volume di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, *Isa Miranda*, Gremese, Roma, pp. 97-98.

«Jugoslavia, marzo 1941. Il servizio segreto jugoslavo sta cercando Sandra Morini sospettandola di spionaggio: la ragazza, rifugiata in una casa di montagna, viene consegnata alla polizia dallo stesso giovane che la ospita, il sedicente Paolo Sullich, che si rivela un agente jugoslavo. Sandra viene più tardi liberata per intervento dello stesso Sullich, che, nonostante sia in possesso di prove sufficienti per farla fucilare, intende servirsi del coraggio e dell'esperienza che possono fare di lei un'abile spia. La ragazza, che non ha scelta, accetta di lavorare per lui. Sandra deve sottrarre un importante documento, conosciuto con la sigla 'Z3', al commissario sovietico Ivan Petroff, che Mosca ha inviato in Jugoslavia per trattative segrete. Il documento proverebbe che l'adesione jugoslava al Patto Tripartito, estranea alle vere intenzioni della politica di Belgrado, è solo strumentale. La ragazza, durante una cena intima con il commissario sovietico, riesce a fotografare il documento. La situazione precipita. La folla, sibilata dalla propaganda bolscevica, manifesta davanti alle ambasciate italiana e tedesca di Belgrado. Sandra, travestita da contadina, prende il treno per Zagabria tentando di fuggire. Ma alla stazione trova Sullich che l'arresta e la fa salire su un aeroplano: la ragazza, che ormai non spera più di salvarsi, si accorge solo più tardi che l'aereo è diretto in Italia. Il sedicente agente segreto jugoslavo le si rivela come un collega dei servizi segreti italiani, un amico, un innamorato. Sandra e Paolo si abbracciano mentre l'aereo sorvola la laguna di Venezia.»

Regia: Alfredo Guarini - *Soggetto:* Corrado Sofia - *Sceneggiatura:* Sandro De Feo, Alfredo Guarini, Ercole Patti - *Fotografia:* Gabor Pogany - *Scenografia:* Boris Bilinsky - *Musica:* Eugenio Steccanella - *Montaggio:* Dolores Tamburini - *Produzione:* Artisti Associati - *Origine:* Italia.
INTERPRETI E PERSONAGGI: Isa Miranda (*Sandra Morini*), Claudio Gora (*Paolo Sullich*), Luis Hurtado (*Il commissario sovietico Ivan Petroff*), Guglielmo Barnabò (*Kavelic, il capo del servizio segreto jugoslavo*), Tina Lattanzi (*la Semenoff*), Carlo Tamberlani, Aroldo Tieri, Amedeo Trilli.

Il parere della critica

G. S. (Guglielmo Setti), in *Il Lavoro*, 19 aprile 1942.

«Alfredo Guarini presenta con questo il suo migliore film: un film disinvolto, legato, chiaro, che senza rivelare ambizioni troppo

drammatiche, riesce ad essere un elegante e interessante passatempo. L'interpretazione è ottima.»

Gaetano Carancini, in *Cine Magazzino*, 23 aprile 1942.

«Non ci troviamo di fronte ad un *Le spie* di Lang o ad un *Mademoiselle Docteur* di Pabst: tuttavia il film — un buon film — c'è. E merito non ultimo di Guarini è quello di averci finalmente mostrato un'Isa Miranda che, pur se non ha ritrovato ancora una scioltezza di atteggiamenti prehollywoodiani, ha perduto quella raggelata — e aggelante — statuarietà, quella meccanicità che le causarono i dispiaceri di *Senza cielo* e di *È caduta una donna*.»

Diego Calcagno, in *Film*, 25 aprile 1942.

«*Documento Z3* è un film nel quale non mancano aspetti che possano essere lodati. Prima di tutto è da notarsi, con compiacenza, che ci troviamo finalmente dinanzi a un'Isa Miranda meno patetica, celeste e pinamenichellegiante.»

Volpone (Pietro Bianchi), in *Bertoldo*, 1 maggio 1942.

«Il film della simpatica Isa è di ordinaria produzione, ma nella sua modestia è molto più accettabile dei due primi film fatti in collaborazione col marito regista.»

Notizie e curiosità

Documento Z3 è stato un grande successo commerciale.

Parlano i protagonisti

Alfredo Guarini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 644.

«*Documento Z3* non è un film riuscito.»

Soggetto

Dalle note della Casa di produzione.

«*Gente dell'aria* è la grande avventura del cielo, nell'ardore e nel furore del combattimento, coronata di eroismo e di sacrificio. Verità d'ogni giorno, sotto ogni orizzonte ove vi sia da difendere la Patria, trasfusa in un film vero, ispirato e nutrito di realtà, nelle cose, negli uomini, nei fatti.»

Il parere della critica

Realizzato nella tradizione di *Squadrone bianco*, di Luciano Serra pilota, di *Sentinelle di bronzo*, il film è stato recensito assai favorevolmente.

Notizie e curiosità

Dallo slogan pubblicitario.

«Bisognava che la gloria dell'Aeronautica italiana conoscesse la sua sobria, realistica, umana esaltazione anche in campo cinematografico. Questo è avvenuto in un nuovo grande film, realizzato da piloti, interpretato da piloti.»

Parlano i protagonisti

Esodo Pratelli, nel libretto di sala pubblicato in occasione dell'uscita del film.

«*Gente dell'aria* si vale di un'interpretazione di giovani, scelti fra i più espressivi del nostro cinema, affiancati dal coro vivo dei veri soldati del cielo, in tutto il complesso ampio e sonante nel mondo che crea le ali e le aquile: l'Accademia di Caserta, gli stabilimenti aeronautici, i campi d'aviazione.»

Regia: Esodo Pratelli - Soggetto: Amedeo Castellazzi - Sceneggiatura: Ugo Betti, Amedeo Castellazzi, Mario Massa - Produzione: Avia Film - Origine: Italia.

INTERPRETI: Gino Cervi, Antonio Centa, Annibale Betrone, Adriana Benetti, Elisa Cegani, Paolo Stoppa, piloti dell'Accademia Aeronautica di Caserta.

Regia: Goffredo Alessandrini - *Soggetto:* Asvero Gravelli - *Sceneggiatura:* Oreste Biancoli, Alberto Consiglio, Gherardo Gherardi, Asvero Gravelli, Gian Gaspare Napolitano, Orio Vergani - *Fotografia:* Giuseppe Caracciolo - *Scenografia:* Amleto Bonetti - *Musica:* Renzo Rossellini - *Montaggio:* Eraldo Da Roma - *Produzione:* Scalera-Era - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Carlo Ninchi (*Maggiore Castagna*), Doris Durranti (*Dolores*), Mario Ferrari (*Capitano Del Grande*), Carlo Romano (*Maresciallo Romano*), Annibale Betrone (*Dottor Alberti*), Elio Steiner (*Tenente Negri*), Guido Notari (*Maggiore Squillace*), Corrado De Cenzo (*Tenente Mongiardino*), Erminio Spalla, Nico Pepe, Guido Celano, Carlo Duse, Diana Torrieri, Mario Liberati, Piero Pastore, Emilio Cigoli, Guido Pucci, Alberto Sordi, Bruno Smith, Vittorio Duse, Andrea D'Amaniera, Andrea Maroni, Gino Baghetti, Roberto Bianchi, Fulvio Ranieri, Aleardo Ward, Amilcare Pettinelli, Nello Visca, Marino Girolami, Vasco Brambilla, Cesare Lancia, Cappello Stani.

Soggetto

Dal programma di sala pubblicato in occasione dell'uscita del film.

«Questo film è la storia di un eroico presidio che isolato nel deserto non resiste alla pressione nemica, combattendo fino all'ultima cartuccia, fino all'ultimo uomo. Il racconto inizia rappresentando la vita del presidio in un momento di calma. Attraverso una ispezione del Comando Supremo, veniamo a sapere come il comandante abbia organizzato la ripresa del fortino collegato, attraverso i settori nord-sud-ovest-est, con i posti avanzati. Il nemico ha tagliato tutte le vie di comunicazione e di rifornimento; ne resta solo una che congiunge l'isolato presidio con la costa. Nella descrizione della vita del presidio si fa la conoscenza del comandante, del suo aiutante, di un tenente, e di vari di tipi di ufficiali, tra i quali un tenente cinico e scanzonato, eterno antagonista del suo collega Negri che sotto un aspetto di romantico sognatore nasconde un temperamento coraggioso. Le figure caratteristiche del forte sono quelle del capitano Corrado De Cenzo ex attore drammatico, malato di ameba, e oggetto di ironici scherzi da parte dei colleghi; del capitano Forti, tipo modesto di eroico combattente, in attesa continua della notizia della nascita di un altro bambino; del dottor Alberti, un appassionato studioso di malattie tropicali, 'insabbiatosi' in Africa dove è stato sorpreso dalla guerra e dove è stato richiamato col grado di sottotenente medico; del maresciallo Romano, l'uomo più severo, calmo e allegro del forte, anche nei momenti più duri; del motorista Brambilla e d'altri tipi di soldati. Vi è anche una donna al presidio: Olga, detta 'la moglie del forte', prossima a partire per la costa con un aereo postale per ordine del comandante. Olga è un inesauribile fiume di parole. Un suo monologo in presenza del maresciallo Romano, prima, e di colei che le succede, dopo, ci fa sapere che lei abitava in una casa dell'oasi e che ha dovuto rifugiarsi nel forte in seguito all'aggravarsi della situazione bellica. Dolores è la donna destinata a rimpiazzarla e la vediamo arrivare nello stesso aereo postale che porta da Bengasi a Gia-

rabub il maggiore Squillace il quale viene in ispezione, e il capitano Del Grande destinato a sua richiesta a Giarabub, dove tre mesi prima era eroicamente caduto il figlio. La permanenza del maggiore di Stato Maggiore Squillace è breve, nella mattinata stessa egli parte col medesimo apparecchio e insieme a lui vanno sull'apparecchio Olga e alcuni feriti. Al momento dell'involò però, un attacco di apparecchi nemici all'aeroporto del forte distrugge il nostro aereo e tutti i componenti l'equipaggio periscono. La prima giornata del forte si conclude così con una triste notizia, cui si aggiunge la lettura del bollettino che annuncia la caduta di Bardia.

Passano otto giorni, e siamo nel secondo periodo del racconto che si svolge durante una notte lunare. Nel fortino la calma è angosciata, i viveri sono ridotti al minimo, la fame comincia a serpeggiare, si intuisce che il nemico sta facendo preparativi di attacco, ma non si sa quando e dove e si attende una colonna di rifornimenti che deve venire dall'unica strada, ancora libera. In una azione di pattuglia sono fatti prigionieri tre soldati indiani e dal loro interrogatorio il comandante del forte viene a sapere non solo della presenza di recenti forze avversarie che si apprestano ad investire il nostro presidio, ma anche che l'unica strada aperta è stata tagliata e l'attesa colonna di rifornimenti distrutta. Triste e grave incombe il destino su quegli uomini, che, inconsapevoli per la più parte, dormono sereni nella loro camerata.

In un terzo tempo la vicenda racconta di una richiesta di resa da parte di una base inviata dal comandante inglese, richiesta, naturalmente respinta dai nostri. Da essa ha seguito un cruento attacco delle forze avversarie contro i punti nevralgici della nostra difesa e precisamente: contro l'aeroporto, definito il cordone ombelicale che lega il presidio alla Madre Patria, e contro il settore est che mira diritto al cuore del fortino. Ma dopo alterne vicende la resistenza dei nostri riesce ad avere ragione sul nemico che viene respinto ovunque.

Passano i giorni; la tabella che dice in armi, munizioni e viveri la situazione del forte dà la consapevolezza delle condizioni estreme in cui si trovano gli assediati. Diversi episodi di combattimento, ove vediamo morire eroicamente alcune delle simpatiche figure di ufficiali e soldati conosciuti prima, ci dicono come quel manipolo poco a poco diminuisca e tuttavia tenga duro per una fede, per un ideale sovrumano.

Un messaggio inglese, lasciato cadere da un apparecchio, chiede al comandante del forte di alzare bandiera bianca. Il comandante riunisce i superstiti, i più sono feriti, e parla loro guardandoli negli occhi per avere la sicurezza che la sua risposta sarà del tutto condivisa; quindi al grido di 'Viva il Re' e 'Saluto al Duce', come ogni mattino a quell'ora, fa alzare sul pennone del forte

invece dello straccio bianco la bandiera tricolore. Il gesto provoca la rabbia inglese che si manifesta con un furioso bombardamento che sconvolge il piccolo forte; ma i nostri uomini, compresi i feriti, sono tutti al loro posto di combattimento: fermi, in attesa di difendere il forte dall'attacco, sicuri che per il loro sacrificio eroico quel tricolore sventolerà un giorno vittorioso nell'azzurro cielo africano.»

Il parere della critica

All'uscita, *Giarabub* ha ottenuto consensi incondizionati da parte della critica.

Notizie e curiosità

Al Festival Internazionale del Cinema di Venezia del 1942, Carlo Ninchi ottenne il premio riservato al migliore attore.

Asvero Gravelli, ideatore del soggetto di *Giarabub*, presentando il film nel volume *Stile italiano nel cinema*, Edizioni Daria Guarnati, Milano, 1941, scrisse, tra l'altro: «Sarà un film nuovo soprattutto per la singolarità di essere veristico e simbolico a un tempo. Veristico, perché rappresenta la vita di una guarnigione assediata, senza lenocini, senza infingimenti, senza abbellimenti o attenuazioni. Simbolico perché, lungi dall'essere un documentario, esso è la rappresentazione ideale del glorioso episodio. Una necessità contingente è alla base di questo simbolismo: *Giarabub* è ancora nella mani del nemico. Ma l'ispirazione cinematografica si è giovata di questa circostanza. Il cinema proprio perché è veristico nei mezzi espressivi, ha poi bisogno di maggior fantasia per la sua costruzione narrativa. E la fantasia, in un caso come questo, se è mossa dalla fede e dall'entusiasmo, riesce a capire e a interpretare come chi ha visto e chi ha partecipato.»

Fraresi pubblicitarie

«Un episodio di eroismo, sintesi delle pagine di storia scritte dal leggendario valore dei presidi italiani in Africa.»

«Un film che appassionerà anche gli spiriti più forti.»

Parlano i protagonisti

Goffredo Alessandrini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp.45-47.

«Ricordo di aver detto a Gravelli, un gerarca fascista che ci teneva molto ad essere presente un po' dappertutto e anche nel campo teatrale e cinematografico: 'Guarda, Gravelli, io accetto di fare questo film a condizione che la prima, quando sarà il

momento, possa essere fatta, anche se è un modo di dire, in contemporanea al Barberini di Roma e al Plaza di Londra. Anche se siamo in guerra. Cioè io non parteggerò né per gli uni né per gli altri. Ci sono 1500 italiani e libici che difendono insieme un fortino e hanno avuto l'ordine di resistere su questa posizione fino all'ultimo uomo; e ci sono diecimila australiani o inglesi che hanno l'ordine di far fuori questi 1500 se insistono nel credere di poter far fronte a una così grossa forza armata. Se ti va quest'idea, guarda, io non farò opera di parte, ma naturalmente esalterò le virtù umane di questi poveri nostri ragazzi, che erano ridotti a poche centinaia perché gli altri erano tutti libici, i quali sono costretti da buoni soldati, a resistere e a morire'. [...] I generici hanno vissuto l'Africa in Africa. Gli uomini dovevano essere tutti soldati, difatti mi hanno messo a disposizione un reggimento, l'8° Bersaglieri, e un battaglione di camicie nere, anzi di giovani fascisti. Ho dovuto vestire la metà di questi con divise da guerra inglesi, quelle prese dai prigionieri, e così questi ragazzi durante la mattina facevano gli inglesi e il pomeriggio facevano gli italiani cambiando uniforme. E non avendo carri armati a disposizione, avevo delle autobline le quali diventavano inglesi quando facevano marcia indietro — gli avevo messo dei segni particolari che evidenziassero come non fossero nostri — e quando andavano col motore davanti erano italiane. Questi soldati hanno lavorato magnificamente. [...] Gli attori hanno vissuto l'Africa in Italia. Avevo trovato, tra Cinecittà e l'Istituto Luce, una zona ancora di prato, ma con una gran cava di pietra. In fondo a questa cava sembrava di stare in qualsiasi altro posto perché non vedevi orizzonti, non vedevi niente altro che il cielo e gli orli di questa enorme cava intorno alla quale abbiamo messo una decina di palme. E dentro la cava abbiamo costruito i baraccamenti dei soldati, inventando di sana pianta quello che a Giarabub non c'era mai stato: l'oasi. Ma non potevamo fare diversamente, l'importante che succedesse lì dentro quello che più o meno sapevamo che fosse successo là. Lo sapevamo poi dai racconti e dai telegrammi che mandava il maggiore Castagna e da quelle poche notizie trapelate perché nessuno dei difensori era tornato a raccontarla; erano stati fatti tutti prigionieri, no? Dopo quella resistenza di un paio di mesi circa, che valeva la pena di raccontare. Quindi tutto quanto è stato fatto: gli interni alla Scalera e gli esterni in questa grande cava.»

1942 MAS

Regia: Romolo Marcellini - *Soggetto e sceneggiatura:* Romolo Marcellini - *Fotografia:* Clemente Santoni - *Produzione:* Excelsa - *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Vera Bergman, Andrea Checchi, Guglielmo Sinaz, Nino Crisman, Luigi Pavese, Mario Giannini, Guido Notari, Felice Romano.

Soggetto

Il film narra alcune imprese della X Mas. La parte documentaristica e avventurosa prevale sull'intreccio, alquanto esile e banale, e sulle vicende dei singoli personaggi.

Notizie e curiosità

Mas è stato girato tutto in esterni, a La Spezia e a Lerici.

1942 ODESSA IN FIAMME

Regia: Carmine Gallone - *Produzione:* Grandi Film Storici - *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Maria Cebotari, Carlo Ninchi, Filippo Scelzo, Olga Solbelli, Bella Starace Sainati, Lola Braccini.

Soggetto

Ambientato in Russia, *Odesa in fiamme* è un film di violenta propaganda anticomunista.

Soggetto

Tratto dal volume di Stefani Masi e Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, op. cit., p. 15.

«Seconda guerra mondiale, fronte greco. Il giovane tenente Gino Rossati, pilota dell'aviazione italiana, viene abbattuto durante un'azione bellica e, riuscito a salvarsi col paracadute, è poi catturato dagli inglesi. Nel campo di concentramento ove è inviato conosce la giovane figlia d'un medico italiano che si prodiga ad alleviare le sofferenze dei prigionieri, e tra i due nasce un profondo sentimento. Ma i giovani sono costretti a lasciarsi, perché, durante un bombardamento, il giovane tenente approfitta per evadare impossessandosi di un aereo ancora intatto e riesce a tornare in Italia; qui apprende che i greci si sono arresi.»

Il parere della critica

Guido Piovene, in *Corriere della sera*, 10 aprile 1942.

«È un film senza retorica. Ed è da notare anche l'umanità con cui sono ritratti gli ambienti del nemico».

Sandro De Feo, sul *Messaggero*, 10 aprile 1942.

«Se è vero che un buon film di propaganda prima di informarci deve farci simpatizzare con la materia e gli uomini di cui tratta, e prima che didattico deve essere umano, Rossellini ha fatto un magnifico film, credo il più bel racconto cinematografico di questa guerra che sia passato sui nostri schermi.»

Giuseppe De Santis, in *Cinema*, 15 aprile 1942.

«Voleva essere un film di propaganda *Un pilota ritorna*? Se a ciò si mirava, bisogna riconoscere che è in parte fallito nei suoi intenti. [...] Ci preme di segnalare un difetto di penetrazione umana, una costruzione troppo semplicistica della psicologia dei personaggi principali e delle varie voci del coro. [...] Un 'documentarismo' che non riesce, se non in rari fotogrammi, a trasfigurarsi in essenziale poesia. [...] Numerosi sono i difetti tecnici, che van-

Regia: Roberto Rossellini - *Soggetto:* Tito Silvio Mursino (pseudonimo di Vittorio Mussolini) - *Sceneggiatura:* Michelangelo Antonioni, Rosario Leone, Margherita Maglione, Massimo Mida, Roberto Rossellini - *Fotografia:* Vincenzo Seratrice - *Scenografia:* Virgilio Marchi, Franco Bartoli - *Musica:* Renzo Rossellini - *Montaggio:* Eraldo Da Roma - *Produzione:* ACI (Anonima Cinematografica Italiana) - *Origine:* Italia - *Durata:* 88'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Massimo Girotti (*Tenente Gino Rossati*), Michela Belmonte (*Anna*), Gaetano Masier (*Tenente Grisotti*), Elvira Betrone (*la madre di Gino*), Nino Brondello (*Tenente Vitali*), Piero Lulli (*De Santis*), Giovanni Valdambini (*il medico*), Jole Tinta (*la madre del bimbo malato*), Piero Palermi (*un giovane ufficiale inglese*), e con la partecipazione di Ufficiali e Sottufficiali del 50° gruppo RTV dell'Aviazione Italiana.

no dall'uso sconsiderato ed inespressivo del 'sonoro' ai frequenti errori di raccordo e agli sbalzi di luce della fotografia.»

Gian Piero Brunetta, in *Storia del cinema italiano: 1895-1945*, op. cit. pp. 405-406.

«*Un pilota ritorna* rivela già in pieno la capacità espressiva di Rossellini di usare più codici e più modelli cinematografici (penso non solo alle riprese aeree, ma al tipo di montaggio all'americana, ai procedimenti retorici di sostituzione delle notizie giornalistiche sull'avanzata delle truppe nazitedesche rispetto alle immagini del vero, alle scene di combattimento aereo), ma soprattutto colpisce per altri elementi destinati a costituire dei tratti fondamentali del suo mondo successivo. Anzitutto il rapporto con le truppe inglesi, da cui Girotti viene preso prigioniero, che non solo non hanno alcuna connotazione demoniaca, ma applicano in modo molto umano ed elastico i provvedimenti di guerra giungendo a ironizzare sui tentativi di fuga del sottotenente, o effettuano delle deroghe ai regolamenti: 'Vado a prendere dell'acqua per il ferito', 'Qui non si può passare'; 'Ma sta molto male!', 'Fate presto!'. L'esperienza della guerra è già mostrata negli effetti per le popolazioni civili: le folle delle donne che attingono l'acqua alla fontana, le file di civili che sfollano, le immagini degli Stukas tedeschi che bombardano i civili inermi, i rapporti e il dialogo che si stabilisce tra nemici rivelano un atteggiamento destinato ad evolversi secondo una linea abbastanza coerente. Il plurilinguismo dei film del dopoguerra è adottato in quest'opera.»

Gianni Rondolino, *Rossellini*, op. cit., p. 57.

«Ciò che balzava in primo piano — tanto da trasformare un film tendenzialmente propagandistico in una sorta di condanna della guerra — era quel senso corale che già sottendeva *La nave bianca*. Al di là della storia eroica del pilota che torna coraggiosamente fra le proprie file, ciò che il film mostra è la popolazione sofferente, i bombardamenti, i sacrifici, gli orrori, la paura, in immagini di grande bellezza, di forte suggestione. L'umanitarismo rosselliniano si manifesta già compiutamente, il suo sguardo lucido e partecipe al tempo stesso si posa sugli uomini, sui volti, sui gesti, in una visione onnicomprensiva della tragedia della guerra. Sono immagini che, ancor più depurate dagli allettamenti formali, ritroveremo in *Roma città aperta*, in *Paisà*: immagini che riescono a cogliere e a trasmettere il senso dell'angoscia individuale e collettiva.»

Notizie e curiosità

Iniziate nell'ottobre del 1941, le riprese di *Un pilota ritorna* si svolsero sul campo di aviazione di Viterbo, dove furono girati

tanto gli esterni quanto gli interni, e a Tirrenia, per concludersi agli inizi del 1942.

Rosario Leone, nel programma di sala pubblicato in occasione dell'uscita del film.

«Dote principale di *Un pilota ritorna* è la verità: verità nel fatto realmente accaduto, realtà di luoghi e di azioni. Le riprese sono state girate nei cieli di guerra; le azioni che accompagnano le scene sono vere, come vere sono le pillole che scoppiano in terra, veri i combattimenti che fanno le masse, i prigionieri inglesi e greci, dal vero sono state riprese le scene in volo che lo stesso Roberto Rossellini con i suoi validi aiuti è andato a impressionare a 4000 metri di altezza».

Un pilota ritorna fu presentato in anteprima al Supercinema di Roma, l'8 aprile 1942, in una serata di gala alla quale intervennero gerarchi, ministri e sottosegretari. Prima della proiezione la banda dell'Aeronautica militare suonò gli inni del Tripartito.

Dedica dei titoli di testa del film.

«Il film è dedicato con fraterno cuore ai piloti che dai cieli di Grecia non hanno fatto ritorno».

Oltre all'ottima accoglienza da parte della critica e ad un assai lusinghiero giudizio del pubblico, *Un pilota ritorna* ha vinto nel 1942 il Premio Nazionale della Cinematografia per il miglior film bellico-politico.

Parlano i protagonisti

Roberto Rossellini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 963.

«Io posso dire questo, che certamente tutti i dialoghi di *Un pilota ritorna* sono stati cambiati. Tutti.»

Regia: Mario Mattoli - *Soggetto:* Tito Livio Mursino (pseudonimo di Vittorio Mussolini) - *Sceneggiatura:* Mario Mattoli, Alessandro De Stefani - *Fotografia:* Anchise Brizzi - *Sceneggiatura:* Piero Filippone - *Musica:* Ezio Carabella, Renzo Rossellini, Giovanni D'Anzi - *Montaggio:* Fernando Tropea, Giuliana Giammarino - *Produzione:* ACI (Anonima Cinematografica Italiana) - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Michela Belmonte (*Adriana*), Leonardo Cortese (*Marco*), Carlo Minello (*Mario*), Alberto Sordi (*Filippo*), Piero Carnabuci (*il Comandante*), Enrico Effernelli, Galeazzo Benti, Pietro Bigerna, Riccardo Fellini, Mario Liberati, Vianora Di San Giusto.

Soggetto

Dal volume di Claudio G. Fava, *Alberto Sordi*, Gremese, Roma, 1979, p. 37.

«Marco, Mario e Filippo sono tre allievi ufficiali piloti dell'Accademia di Caserta della Regia Aeronautica. A Caserta, per trascorrervi una breve vacanza, giungono la madre e la sorella di Mario, Adriana. Marco si innamora, riamato dalla ragazza, ma inizialmente Mario si oppone a che i due si fidanzino. Il corso prosegue e Marco deve affrontare un'altra prova dolorosa: a causa di una sua incertezza durante una prova di volo, si dimostra non idoneo a diventare pilota. Alla fine del periodo prescritto, i tre sono nominati sottotenenti: Mario e Filippo piloti, e Marco nei servizi a terra. I tre si ritrovano sul fronte russo. Ed è proprio Marco che, saputo che Mario è stato costretto ad atterrare in territorio nemico, ottiene il permesso di salire a bordo dell'aereo inviato a soccorrerlo. Ucciso in combattimento il pilota, Mario si sostituisce a lui e con una manovra perfetta riesce ad atterrare, a prendere a bordo Mario ed a riportarlo in salvo. Azione eroica in seguito alla quale egli ottiene la mano di Adriana e viene finalmente nominato anch'egli pilota.»

Il parere della critica

Gaetano Garancini, in *L'eco di Venezia*, 30 agosto 1942.

«Fuori concorso la Mostra veneziana ha presentato al San Marco, ad un pubblico composto di soldati, il film *I tre aquilotti* di Mario Mattoli. Il soggetto era di primissimo ordine. [...] Le intenzioni erano quelle di celebrare, illustrandone l'attività, l'Accademia aeronautica di Caserta, la fucina degli aquilotti. Quindi il pubblico non si è preoccupato eccessivamente se gli attacchi tra un pezzo descrittivo e uno narrativo fossero curati e conseguenti ed ha applaudito il film, indirizzando le sue simpatie ai tre protagonisti: Cortese, Minello e un giovanissimo promettente del nostro cinema, Alberto Sordi, bel ragazzo disinvolto, dotato di un viso mobile ed espressivo.»

G.P. (Guido Piovene), in *Corriere della Sera*, 9 ottobre 1942.

«Steso su una trama già vista e con passaggi obbligatori, si raccomanda tuttavia per l'esperta e regolare condotta, per una certa fluidità di sviluppo, per chiarezza e freschezza. [...] La recitazione, alla quale hanno partecipato giovani della Scuola e giovani della G.I.L., è buona, per quanto non molto espressiva, e per quanto Michela Belmonte, la protagonista sia meno efficace che in *Un pilota ritorna*. [...] Nell'insieme, la regia ha raggiunto il suo scopo, che è quello, si direbbe, di ottenere un buon film rivolto specialmente a un pubblico giovanile.»

Sar. (Fabrizio Sarazani), il *Il Giornale d'Italia*, 10 ottobre 1942.

«L'Accademia di Caserta con la sua Reggia, i suoi parchi, le sue fontane, in piena luce di una eccellente fotografia dell'operatore Brizzi, è la superba cornice di questo film di giovinezza e di coraggio, diretto con sicuro impegno da Mario Mattoli. Un soggetto semplice, lineare, spontaneo fa da filo conduttore all'azione che ha il pregio di risultare ricca di un realismo schietto e convincente. Si sente insomma che la materia del racconto e dell'ambiente è guardata da vicino senza leziosismi retorici e senza ricerche ad effetto teatrale.»

Notizie e curiosità

Tutti i critici italiani hanno lodato *I tre aquilotti* per il soggetto a firma di Vittorio Mussolini, direttore della rivista *Cinema*, che aveva preparato un piano di produzione di pellicole di lungometraggio aventi lo scopo di far conoscere l'eroismo dell'Aeronautica Italiana.

Parlano i protagonisti

Alberto Sordi, cit. in Claudio G. Fava, *Alberto Sordi*, op. cit., p. 37.

«Quando il film uscì a Roma, al Barberini, ogni pomeriggio passavo ore a guardare la gente che entrava e che usciva. Qualcuno mi chiese un autografo: il primo della mia vita.»

Regia: Goffredo Alessandrini - *Soggetto:* Goffredo Alessandrini - *Produzione:* Scallera - *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Silvana Jachino, Bianca Doria, Andrea Checchi, Mario Pisu, Lauro Gazzolo.

Soggetto

Goffredo Alessandrini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 51-52.

«Il tema, oso dire un po' pirandelliano, era questo. Una ragazza non bella e menomata fisicamente vive con una ragazza bella e diversa da lei spiritualmente, molto più superficiale. La ragazza meno bella e infelice, che non esce mai, s'innamora per fotografia, perché lei è ritoccatrice da un fotografo, del viso in negativo di un bel ragazzo che è in guerra. Avendo trovato l'indirizzo dietro alla fotografia che il padre del ragazzo aveva dato al fotografo perché ne facesse un ingrandimento, la ritoccatrice gli scriveva. Quando il militare risponde alla ragazza chiedendo una fotografia sua, lei manda la fotografia della bella amica fotomodello. Quell'altro impazzisce dalla gioia e chiede una licenza; ma al momento dell'arrivo la protagonista non ha il coraggio di andarlo a prendere alla stazione e ci manda l'amica. Da questo incontro con l'amica, che era stata bene informata dalla infelice figliola, nasce un figlio. La ragazza vorrebbe disfarsene, ma l'altra la persuade a fare questo figlio, perché lo sente come un figlio proprio, il risultato di sei mesi di lettere. Tornato dalla licenza di 48 ore, il ragazzo muore in guerra. E quando la ragazza delle lettere gli scrive per confessare la sua mistificazione, questa lettera trova un morto. Viene rimandata indietro dal comandante della compagnia che annuncia la morte del ragazzo. Quindi le due ragazze si trovano con un figlio. Quando la protagonista, dopo nove mesi, va come erano rimaste d'accordo a prendersi il figlio, perché quella che non lo voleva fare non lo voleva neanche tenere, appare assurda la sua pretesa di prendere un figlio vero da una madre vera. Così la ragazza non se la sente più e se ne va. Si allontana perché l'amica sta dormendo in quel momento, ha appena partorito e la suora ha detto a lei con quanta felicità questa madre ha avuto il figlio.»

Il parere della critica

Girato in tempo di bombardamenti, ma comunque prima del 25 luglio, *Lettere al sottotenente* non ha avuto risonanza a causa delle circostanze avverse del momento. Il film, che all'epoca è stato visto da poche persone, rimane oggi di difficile reperimento.

Notizie e curiosità

Lettere al sottotenente, girato nei primi mesi del 1943, è uscito nelle sale cinematografiche immediatamente dopo la guerra.

Parlano i protagonisti

Silvana Jachino, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 659.

Lettere al sottotenente è stato girato in tempo di scappa-scappa dagli studi della Scalera, che erano alla periferia di Roma, con Alessandrini che gridava: 'Al rifugio! Via! In mezzo alla campagna! Sotto l'albero! Nel cunicolo!'.».

Regia: Aldo Vergano - *Supervisione:* Alessandro Blasetti - *Soggetto:* Cino Betrone - *Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti, Corrado Pavolini, Alberto Spaini, Aldo Vergano, Sergio Pugliese, Vittorio Cottafavi, Domenico Meccoli - *Fotografia:* Mario Craveri, Arturo Clinati - *Scenografia:* Vittorio Valentini - *Musica:* Annibale Bizzelli - *Montaggio:* Fernando Cerchio - *Produzione:* Lux-API - *Origine:* Italia.
 INTERPRETI E PERSONAGGI: Amedeo Nazzari (*Andrea Fontana*), Mariella Lotti (*Maria, sua moglie*), Mario Ferrari (*il Capitano Sandri*), Ori Monteverdi, Cesco Baseggio, Nico Pepe, Walter Lazzaro, Annibale Betrone, Oscar Andriani.

Soggetto

Da Giuseppe De Santis, «Quelli della montagna», *Cinema*, n. 166, 25 marzo 1943, p. 216.

«Un giovane avvocato, Andrea Fontana, viene richiamato alle armi come tenente degli Alpini proprio il giorno del suo matrimonio. Persuaso che ciò gli consentirà, pur con qualche leggero fastidio, di continuare la sua vita normale, porta con sé la moglie Maria. Giunto a destinazione, però, deve accorgersi con rammarico che le sue previsioni erano state infondate e che incomincia davvero una nuova vita per lui, di sacrifici e di rinunce. Ma Fontana sopporterebbe ogni cosa se non venisse a conoscenza di un'antica relazione che sua moglie ha avuto con un giovane alpino, morto gloriosamente, fratello del suo capitano Sandri ed un tempo anche suo amico. Non per gelosia è turbato — confessa egli stesso a sua moglie — ma perché non comprende come mai la donna abbia potuto sposarlo sapendo che nessuna delle attitudini tanto apprezzate nel giovane alpino è in lui. Il sospetto che una passiva accondiscendenza abbia spinto la donna a sposarlo e una misteriosa insofferenza per la gloria acquistata dal giovane morto, incominciano a tormentare l'animo di Andrea. Maria parte, non sopporta le cattive parole del marito. Andrea si mette in lotta con il capitano Sandri credendolo colpevole della sua infelicità. Vuol dimostrargli, ad ogni costo, che anch'egli sa comportarsi da valoroso e, quando l'altro lo rimprovera per le sue inutili bravate, crede che si voglia stroncare il suo coraggio per restituirlo alla moglie, alla fine della guerra, senza quei meriti che si era conquistato il giovane alpino morto. Ma Sandri è un uomo al quale interessa soprattutto la guerra, considera i sospetti di Andrea come lamentele di bambino, e neppure si preoccupa di fargli comprendere l'infondatezza dei suoi sospetti. I rapporti fra i due diventano insostenibili e Fontana si decide a partire per una licenza proprio in un momento in cui ci sarebbe più bisogno di lui. Ma un alpino lasciato a guardia si accorge dei tentativi di un accerchiamento nemico. Andrea, il solo ufficiale che è rimasto nel rifugio, raduna i pochi uomini a sua disposizione e, dimo-

strandando una prontezza e una bravura eccezionale, riesce a salvare la situazione dal pericolo di un terribile disastro. Sandri, però, muore nel combattimento. In ospedale, presso il letto di morte del suo capitano, Andrea ritrova sua moglie.»

Il parere della critica

Giuseppe de Santis, in *Cinema*, op. cit., p. 216.

«Il film pur conservando dei meriti di scioltezza e di vivacità, pecca, qualche volta, di incoerenza psicologica, si abbandona ad una diffusa faciloneria di situazioni, rimescola gli ormai consunti schemi che sembrano quasi di convenzione in questi casi. Gli uomini sono colti non nelle loro sofferenze quotidiane, ma secondo leggi di una vecchia meccanica. Sandri è il solito capitano, ligio ai doveri del servizio, sobrio e impassibile. Mai un attimo di abbandono, mai uno sguardo che lo faccia sentire mortale insieme agli altri, solo quelli consentiti dal suo schema. Anche la divisa ch'egli indossa sembra uscita or ora dalle legnose e atteggiatissime posizioni di un manichino; l'umanità ch'egli offre è di marmo, le parole ch'egli dice, siano buone o cattive per i suoi soldati, vengono sempre non dal suo cuore ma dalla sua divisa militare. Insomma un personaggio che somiglia impeccabilmente a tutti quegli altri che lo hanno preceduto in simili circostanze, dal Ninchi di *Giarabub* al Notari di *Bengasi*. Sembra che l'infallibilità si addica agli eroi come l'attributo imprescindibile della loro forza spirituale. Noi dubitiamo che la fantasia popolare possa essere maggiormente colpita dai simboli, dall'inavvicinabile, piuttosto che da una umanità ora angustata, ora tenace, ora debole, ora incrollabile nelle sue manifestazioni, così come la storia, la vita d'ogni uomo comporta. [...] Più libero, dalle convenzioni di una retorica popolare, ci è sembrato, invece, il personaggio interpretato da Nazzari. Purtroppo la facilità con cui vengono risolti i suoi dubbi, la banalità di alcuni temi scelti per creare il successo, disperdono non poco il suo valore umano e le sue dimensioni. Egli sembra compiere tutto per vezzo e non per sottile ironia come indica alcune volte la sua più intima natura. Se ogni cosa fosse stata coerente con quanto sboccia improvvisamente nell'ultima lite fra Fontana e Sandri, si sarebbe potuto parlare, forse, di *Quelli della montagna* come di un grande film.»

Dalla scheda sul film, in *L'ultimo schermo*, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, Dedalo, Bari, 1984, p. 19.

«Il film si stacca — in qualche modo — dai molti racconti congeneri prodotti dal cinema nazionale durante gli anni del conflitto mondiale. Non certo estraneo alla convenzione dell'eroismo e dell'onestà che distinguono la gente 'della montagna', e pure ai toni un tanto eccessivi del dovere, esso innerva una storia privata nel contesto di coraggiose azioni di guerra.»

Notizie e curiosità

Quelli della montagna è stato realizzato sotto il patronato del Ministero della Guerra.

Il film è dedicato alla memoria del regista Cino Betrone, un tenente degli Alpini caduto sul fronte greco-albanese, al quale si deve l'iniziale trattamento.

Quelli della montagna è stato girato in esterni a Courmayeur.

Aldo Vergano era alla sua prima esperienza registica e, quindi, chiese l'aiuto di Blasetti.

Dalla presentazione del film sulla rivista *Cinema*.

«*Quelli della montagna* è un film di alpini, di quegli alpini che tante pagine di gloria hanno scritto nella guerra che ancora si combatte. È narrata la passione dei giovani, il loro coraggio, la loro gioia di vita continuamente messa a repentaglio, il sacrificio che concluderà anche una piana vicenda d'amore. La cornice è naturalmente quella severa e suggestiva, come un tempio, delle montagne nevose e piene di echi. I personaggi sono in massima parte alpini veri, adusati ai cimenti della montagna, alle fatiche più dure, alle rinuncie più grandi.»

Parlano i protagonisti

Alessandro Blasetti, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., pp. 153-154.

«Il mio contributo fu fondamentale. Anzitutto il film non si sarebbe fatto se io non l'avessi supervisionato. E poi Vergano non era ancora addentro alla regia, e io presi larghissima parte sia alla sceneggiatura che alla regia. Io assistetti, si può dire, l'80% delle riprese e lo seguii molto da vicino e lo feci sostenendo molto anche Vergano perché ritenevo che Vergano sarebbe stato un regista sul quale si poteva contare. Cosa che ripetei poi per l'altra, seconda e ultima, supervisione della mia vita, che fu quella con Germi, subito dopo la guerra.»

Vittorio Cottafavi, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 389.

«Ricordo questo film come qualche cosa che avrebbe dovuto essere vietato in periodo di guerra, perché critico e deprimente... D'altra parte c'era una esaltazione della tradizione delle truppe alpine, della solidarietà di questi uomini che vivono a così stretto contatto da aversi in pratica un completo livellamento: ufficiale o soldato, la vita è uguale. Bivaccavano sotto la tenda alla stessa maniera, si nutrono dello stesso rancio. Nel film c'era qualcosa del genere. Ma per il resto a me non sembra che fosse un film di propaganda.»

1943 SQUADRIGLIA BIANCA

Soggetto

La vicenda ruota tutt'attorno a una squadriglia di aerei che incrociano sui campi di battaglia per raccogliere i feriti e portarli negli ospedali.

Il parere della critica

Di questo film, girato in Romania e che appartiene più al cinema rumeno che a quello italiano, non risultano recensioni.

Notizie e curiosità

Squadriglia bianca è uno dei primi film di guerra realizzato in coproduzione.

Parlano i protagonisti

Claudio Gora, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 634.

«La regia di *Squadriglia bianca* era di un certo Jon Sava, rumeno, uomo di lettere di una certa importanza, che non capiva assolutamente nulla di cinema.»

Regia: Jon Sava - *Produzione:* Artisti Associati - *Origine:* Italia-Romania.

INTERPRETI: Mariella Lotti, Claudio Gora, Gino Bianchi, Mariella Mauri.

Regia: Mario Baffico - *Soggetto e sceneggiatura:* C.V. Lodovici, Mario Baffico, Mario Corsi - *Produzione:* Nettunia-Istituto Nazionale Luce - *Origine:* Italia.
 INTERPRETI: Alpini reduci dalla guerra sul fronte greco-albanese.

Soggetto

La guerra, gli uomini, la morte e i loro possibili incontri nella schematicità di un racconto di maniera.

Il parere della critica

Giuseppe De Santis, in *Cinema*, n. 165, 10 maggio 1943, p. 313.

«Proprio perché è di guerra e di propaganda, ci sentiamo autorizzati ad essere, con questo film, più severi che non con gli altri di produzione corrente. Di film di guerra e di propaganda non se ne fanno molti in Italia, e si fa bene così, perché questi film, più degli altri, richiedono una cura attenta, una preparazione diligente e ciò per due motivi: primo, perché gli argomenti sono delicati; secondo, perché per la maggior parte dei casi, gli interpreti di questi film sono uomini vestiti in grigio-verde non per le ore di teatro stabilite nel contratto, ma per obblighi reali: insomma uomini della strada e quindi un film che poggi sulla loro collaborazione, richiede una regia, che, se avvantaggiata per effetti di sincerità dal concorso di simile materiale, viene non di meno affaticata, durante tutta la lavorazione, da inconsuete preoccupazioni. Il regista in questi film deve cominciare dal principio, con i suoi attori. Deve educarli uno per uno e caso per caso, al momento stesso della ripresa, alle leggi elementari della recitazione, e deve lavorarci insomma dall'esterno o dall'interno, che voglia o riesca, certamente assai a lungo. Noi pensiamo che, indipendentemente dal soggetto, questo possa essere, per qualunque regista, un lavoro appassionante, ma così non deve pensarla Baffico, che ci sembra si sia posto di fronte a questi alpini e non diciamo ai fatti, che corrono via senza alcuna cadenza, senza il sostegno di una chiara ragione narrativa, indifferente e distratto. [...] Si voleva far del documentario? Ma (è necessario ripeterlo?) non basta 'non' fare del narrato per fare del documentario. Alle leggi del documentario sono aperti i più puri, gli uomini di cuore, non gli estetizzanti e gli indifferenti.»

Soggetto

È la storia di un tenente ferito, padre di un bambino, che si svolge pressoché interamente sopra un treno della Croce Rossa. Il tenente viene operato su un vagone durante il bombardamento che colpisce il treno.

Il parere della critica

Giuseppe De Santis, in *Cinema*, n. 165, 10 maggio 1943, p. 313.

«Campogalliani e i suoi collaboratori hanno preferito fare le cose per benino alternando (per altro con poco abile mestiere: va bene le rievocazioni, che pure sono sempre un mezzuccio, ma almeno bisognava ritmarle con quella particolare cadenza che è propria del ricordo, sì da porle in una certa atmosfera di verità), alternando, dunque, i quadri di sapore documentario agli schematici tratteggi di una facile storiella sentimentale, sono riusciti a costruire un film scorrevole, certo senza voli, tuttavia abbastanza onesto.»

Notizie e curiosità

Treno crociato è stato girato in esterni vicino a Santa Marinella.

Parlano i protagonisti

Rossano Brazzi, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 179.

«Sul set di *Treno crociato*, ho presentato Maria Mercader a Vittorio De Sica. Non so se ho fatto bene o male.»

Regia: Carlo Campogalliani - *Soggetto:* Antenore Frezza - *Sceneggiatura:* Alessandro De Stefani, Gianni Bistolfi, Alberto Salvi, Carlo Campogalliani - *Fotografia:* Leonida Barboni - *Scenografia:* Amleto Bonetti, Paolo Cimino - *Montaggio:* Eraldo Da Roma - *Produzione:* Scalera - *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Rossano Brazzi, Maria Mercader, Renzo Merusi, Ada Dondini, Carlo Romano, Beatrice Mancini, Umberto Sacripanti, Fedele Gentile, Renato Chiantoni, Elio Marcuzzo, Paolo Stoppa, Piero Pastore, Ugo Sasso.

Regia: Roberto Rossellini - *Soggetto:* Asvero Gravelli - *Sceneggiatura:* Asvero Gravelli, Roberto Rossellini, Alberto Consiglio, Giulio D'Alicandro - *Fotografia:* Guglielmo Lombardi, Aurelio Attili - *Scenografia:* Gastone Medin - *Musica:* Renzo Rossellini - *Produzione:* Continentalcine - *Origine:* Italia - *Durata:* 88'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Alberto Tavazzi (*il cappellano militare*), Roswita Schmidt (*Irina*), Attilio Dottesio (*il carista ferito*), Aldo Capacci, Doris Hild, Franco Castellani, Ruggero Isneghi, Antonio Marietti, Piero Pastore, Marcello Tanzi, Zoia Weneda.

Soggetto

Tratto dal volume di Stefano Masi e Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, op. cit. p. 18.

«Estate del 1942. Tra le truppe italiane sul fronte russo regna un clima di fiduciosa speranza. Dopo la battaglia un reparto di carri armati riceve l'ordine di spostarsi. Un ferito intrasportabile viene lasciato sul posto, affidato alle cure di un cappellano militare. Cadono entrambi nelle mani dei russi, ma un bombardamento aereo semina scompiglio tra le posizioni sovietiche. Nel trambusto il cappellano riesce ad allontanarsi con il ferito. Si rifugiano in un casolare, dove sono rintanate alcune donne russe con i loro bambini. A questa gente spaurita e tremante giunge il conforto di Dio. Una delle donne russe sta per partorire e quando dà alla luce la sua creatura chiede al cappellano di battezzare il neonato: si chiamerà Nicola. Nel frattempo sono giunti al casolare anche alcuni miliziani sovietici, che si attestano sulla posizione per difendersi dall'assalto delle truppe italiane. Tra i combattenti russi c'è anche una donna, Irina, contesa da due uomini. Il cappellano riesce a portare la sua parola di amore e di fede perfino a loro. La donna e uno degli uomini restano colpiti dalla fede del cappellano italiano. Intanto, fuori dal casolare, la battaglia imperversa. In un ultimo eroico gesto di carità cristiana il cappellano viene ucciso.»

Il parere della critica

Giuseppe De Santis, in *Cinema*, 20 giugno 1943, p. 374.

«Rossellini non è ancora giunto ad armonizzare e padroneggiare spiritualmente — il che vuol dire anche ritmicamente — la materia tratta, talché è possibile distinguere nella sua personalità un duplice aspetto, l'uno dall'altro ben distinto. Se da un lato, infatti, si può riconoscergli una schietta vena di documentarista, dall'altro si affaccia, in questa stessa vena, una evidente pretesa di affidarsi al sottile gioco psicologico delle 'atmosfera', una evidente pretesa di 'ambientare' così come tante volte abbiamo vi

sto fare in quella non lontana produzione francese d'anteguerra. Da ciò si crea uno squilibrio fra la zona, diciamo così, spettacolistica, costituita dalle battaglie, ben architettata e ritmata da un perfetto impiego delle masse e soprattutto d'una veridicità degna delle migliori riprese LUCE, e l'altra a carattere intimista dove si trovano impegnati i protagonisti della vicenda, condotta nei confronti della prima con lentezza, gonfia di vuoti e pause incolmabili. In tal modo le due zone invece di essere l'una complemento dell'altra risultano estranee fra di loro a tal punto da lasciare l'impressione che due mani diverse abbiano presieduto alla confezione del film. [...] Di questi alti e bassi è pieno tutto il film; ed è un errore, del resto, nel quale sono caduti e continuano a cadere anche gli altri registi che come il nostro hanno trattato dei temi riguardanti l'attuale guerra. È il caso, inoltre, di quelle hollywoodiane riviste-musicali in cui una leggera trama serviva di sfondo e di pretesto allo spettacolo vero e proprio costituito dai numeri di varietà. Così nei nostri film di propaganda lo spettacolo è la guerra con tutti i suoi rumori, considerata nei suoi attributi più meccanici e più esteriori anziché nella sua drammaticità più profonda. E Rossellini, che una volta tanto ha voluto affrontare il dramma, è caduto invece nel vago e nell'anonimo.»

Mino Argentieri, «Storia e spiritualismo nel Rossellini degli anni quaranta», *Cinema sessanta*, n. 95, gennaio-febbraio 1974, pp. 28-37.

«In *L'uomo della croce*, Rossellini per metà crede a quello che fa e per questa parte il film, se non convincente, almeno non è affatto esecrabile; per l'altra metà soggiace alla servitù del Miniculpop e il film non lo dissimula sprofondando nel ridicolo. [...] Nell'*Uomo della croce*, Rossellini non indossa il saio del propagandista che trucca la predica per soggiogare l'uditorio. Né il suo è un cattolicesimo parrocchiale e melenso: incensare i cappellani e commuovere gli spettatori sul loro apostolato non lo appassionava. Lo appassionava invece la spiritualità che emana dal prete soldato, colui che si eleva al di sopra delle fratture e delle lacerazioni per 'comunicare', per ricercare la verità di Dio anche in chi la nega e per riaffermarla come guida perenne e assoluta... Le analogie fra *L'uomo della croce* e *Roma città aperta* non si arrestano alla visuale pessimistica della storia.»

Gian Piero Brunetta, in *Storia del cinema italiano: 1895-1945*, op. cit., p. 406.

«Lo stile dimesso di Rossellini, il suo rifiuto della retorica non sono in antitesi con le direttive di regime e con gli orientamenti del cinema di guerra di quegli anni, ma rivelano alcuni tratti non del tutto in sintonia con un sistema che si preoccupa di documentare l'azione militare al fronte e nelle retrovie.»

Gianni Rondolino, in *Rossellini*, op. cit., p. 63.

«Al di là degli orpelli della propaganda ideologica e della retto-

rica spiritualistica, la sensibilità e il magistero di Rossellini fanno di *L'Uomo dalla croce* un non indegno terzo episodio della sua, sostanzialmente omogenea, 'trilogia della guerra fascista'».

Stefano Masi e Enrico Lancia, in *I film di Roberto Rossellini*, op. cit., p. 17.

«Con questo film si chiude un'ideale trilogia che ha visto Rossellini impegnato a cantare le gesta delle tre armi del Regio esercito italiano: dopo i marinai ed i piloti bombardieri, ecco i soldati di terra! Anche *L'uomo dalla croce* è dunque un film di propaganda bellica e, come tale, rispetta certi canoni. Anzi, qui i sovietici sono proprio nemici, i portatori di una ideologia malsana che significa promiscuità, malvagità, ferocia e — come il peccato — può essere superata solo attraverso il pentimento. Il comunismo è visto come un'orrenda pustola che deturpa il volto dell'uomo. E, d'altro canto, c'è una certa glorificazione dell'eroismo del soldato fascista che, rifiutandosi di rinnegare il Duce, viene trucidato all'istante. Ma, al di là di questa iconografia obbligata, *L'uomo dalla croce* è un stupendo racconto di guerra.»

Notizie e curiosità

Con il soggetto di *L'uomo dalla croce*, Asvero Gravelli, ideologo della difesa della razza, già redattore capo di 'Gioventù fascista' e direttore di 'Antieuropa', intendeva celebrare la vita e il sacrificio del cappellano militare, don Reginaldo Giuliani, caduto eroicamente sul fronte russo.

Gli esterni del film furono girati nella campagna attorno a Ladispoli, gli interni a Cinecittà.

L'uomo dalla croce fu tolto presto dalla circolazione, a causa del precipitare degli eventi bellici e politici (la caduta del fascismo il 25 luglio), che non ne favorirono certamente la diffusione, «trattandosi» — come sostiene Rondolino — «di un'opera esplicitamente anticomunista e di propaganda fascista.»

Il protagonista, Alberto Tavazzi, non era un attore professionista, ma uno scenografo. La protagonista, Roswita Schmidt, legata a Rossellini da una relazione sentimentale, non era un'attrice professionista. Era piuttosto, come scrive R.M. De Angelis su *Cinema*, «una tedesca dagli occhi di gatta ma dal cuore di marzapane.».

Parlano i protagonisti

Roberto Rossellini, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 107.

«È indubbio che ho cominciato puntando, anzitutto, sulla coralità. Era la guerra stessa che mi vi spingeva: la guerra è corale in sé.»





ESCLUSIVITA' ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE

PRODUZIONE
ROMA-FILM



LO SQUADRONE BIANCO

Regista: **AUGUSTO GENINA**

con **FOSCO GIACHETTI**
ANTONIO CENTA - FULVIA LANZI

A pagina 69: La rivista *Film* (marzo 1942) dedica un fascicolo speciale alla produzione dei film di guerra, realizzati in Italia tra il 1936 e il 1942.

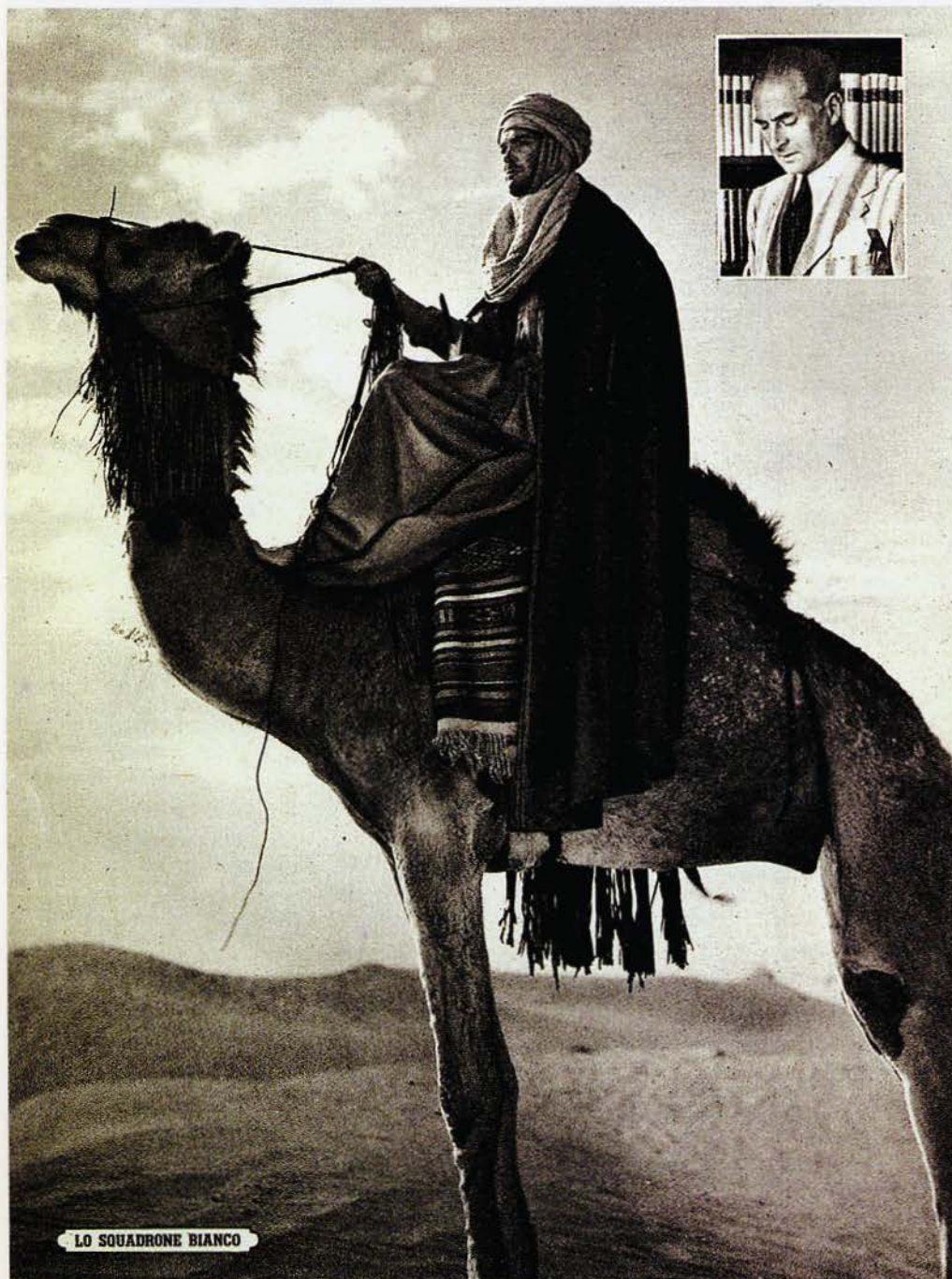
A pagina 70: Fotogrammi tratti dal film *Il grande appello* (1936) di Mario Camerini.

A pagina 71: Manifesto del film *Lo squadrone bianco* (1936) di Augusto Genina. Presentato alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, *Lo squadrone bianco* ha vinto la Coppa Mussolini.

A pagina 72: Una foto di scena di *Lo squa-*

drone bianco. Nel riquadro, il regista Genina, al quale va il merito di avere impostato il film sulla base di una attenta ricerca figurativa e di aver rappresentato in modo ragguardevole scene di vita militare negli aspetti di una quotidianità del tutto realistica.

A pagina 73: Manifesto del film *Sentinelle di bronzo* (1937) di Romolo Marcellini. «Il film», si leggeva in una frase pubblicitaria, «è interamente girato nelle terre che videro l'epica impresa dei nostri soldati valorosi e ne esalta la fulgida gloria».



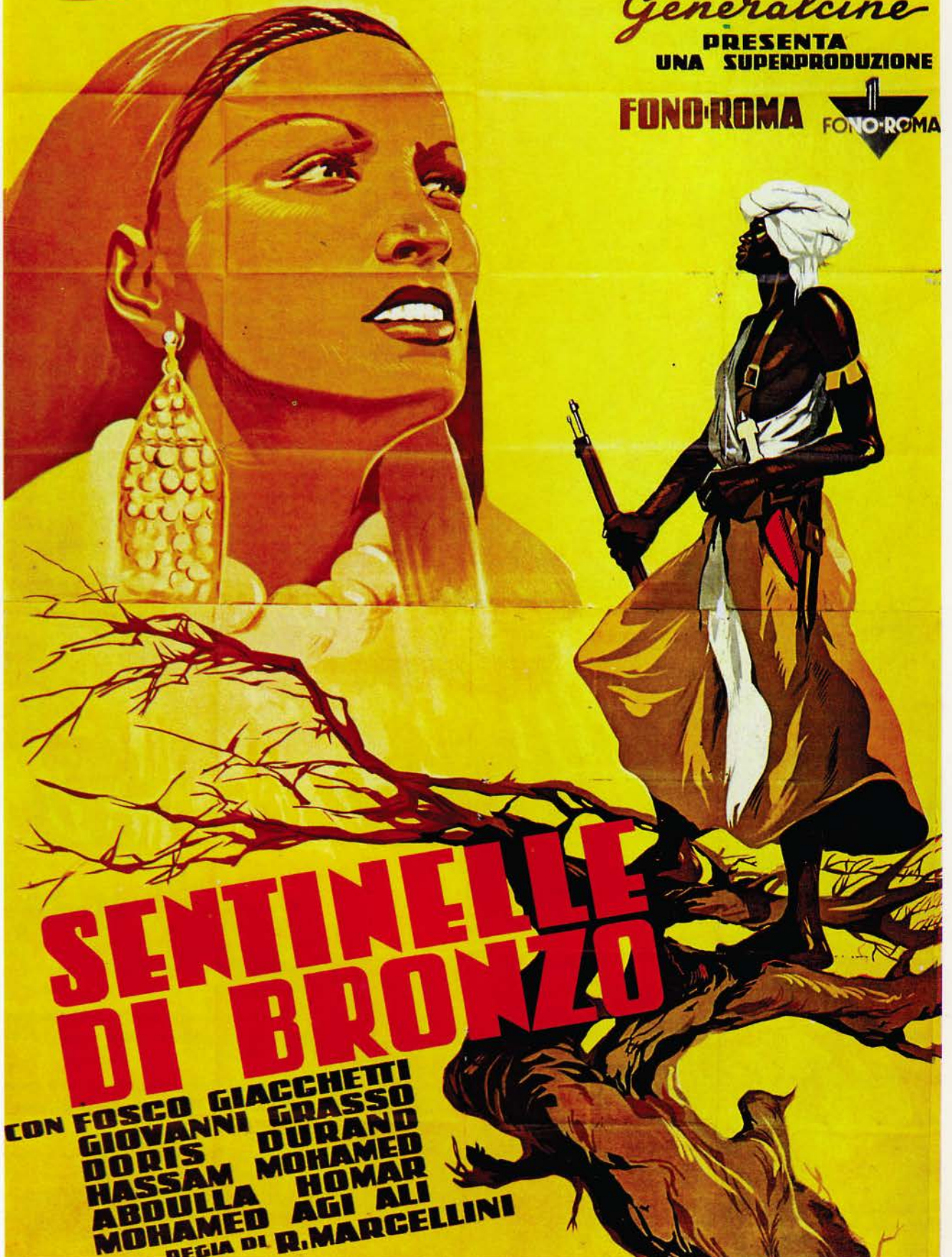
G. Tenani

LA SOCIETA' GENERALE ITALIANA CINEMATOGRAFICA

Generalcine

PRESENTA
UNA SUPERPRODUZIONE

FONO-ROMA



CON FOSCO GIACCHETTI
GIOVANNI GRASSO
DORIS DURAND
HASSAM MOHAMED
ABDULLA HOMAR
MOHAMED AGI ALI
REGIA DI R. MARCELLINI

la Generalcine presenta:

una produzione "AQUILA FILM"

LUCIANO SERRA PILOTA

Regia di GOFFREDO ALESSANDRINI

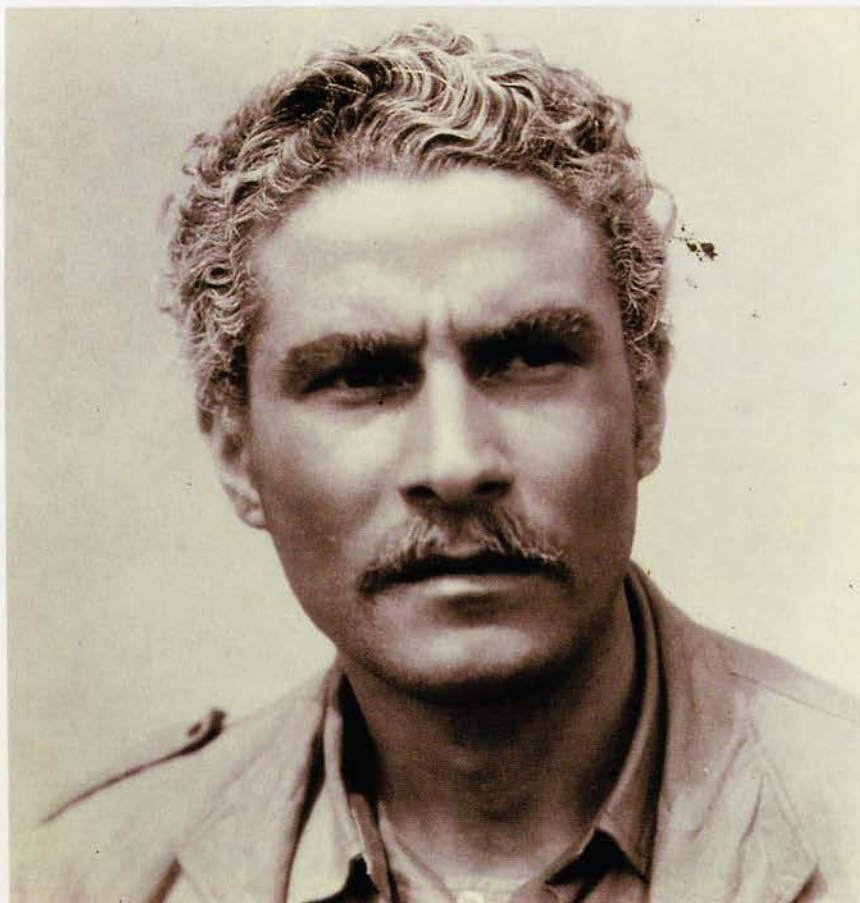
AMEDEO NAZZARI

MARIO FERRARI - GERMANA PAOLIERI

Guglielmo SINAZ - Egitto OLIVIERI - Roberto VILLA



COPPA D'ORO MUSSOLINI - ANNO XVI^o EX AERGO



Locandina del film *Luciano Serra pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini. Presentato alla sesta edizione della Mostra di Venezia, «questo film dell'ardimento italiano» ha ottenuto la Coppa Mussolini.

Un intenso primo piano di Amedeo Nazzari, in uno dei ruoli più prestigiosi della sua carriera.

A pagina 75: Manifesto di *Luciano Serra pilota*, il cui titolo è merito dello stesso Mussolini.

A pagina 76: Amedeo Nazzari è il tragico e sfortunato eroe di *Luciano Serra pilota*. La sua morte a favore del figlio diventa la riconquista di un'identità negata, in un film dove virilità ed eroismo, gusto e avventura si identificano in immagini di grande presa spettacolare.



Amedeo
NAZZARI

Mario
FERRARI

Germana
PAOLIERI

REGIA

Goffredo Alessandrini

Prod: *Aquila Film*

Luciano Serra **PILOTA**

Società Romana Offset 1 VIA MAGNANROLI 2 ROMA

Affissione autorizzata dalla Questura di Roma in data...

CINEMA ILLUSTRAZIONE



AMEDEO NAZZARI
nei film "Luciano Serra pilota" (Aquila - film)

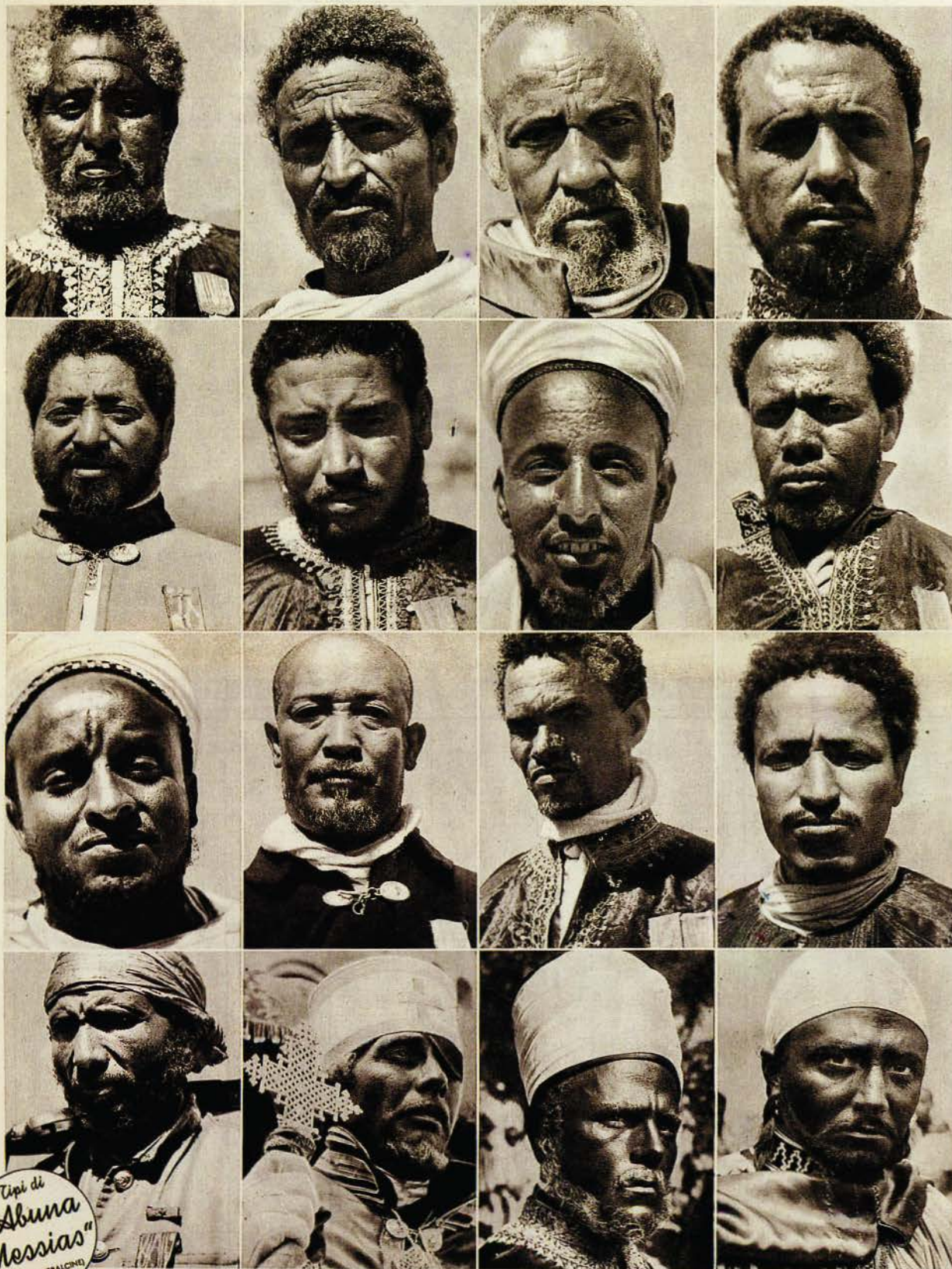


"ABUNA MESSIAS"

Regista: GOFFREDO ALESSANDRINI
Direttore di produzione: LUIGI GIACOSI
PRODUZIONE: R. E. F.
DISTRIBUZIONE: GENERALCINE

Film
SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

Una stupenda inquadratura
di "Abuna Messias"



Tipi di
"Abuna
Messias"
(REF. GENERALCINO)

«Ecco alcuni dei tipi più caratteristici che prendono parte alla lavorazione di "Abuna Messias": essi sono dei capi etiopezi autentici (molto recenti nel posto i segni del valore della recente guerra combattuta a fianco delle nostre truppe). Nella sinistra più in basso, la tessitura, la penultima e l'ultima fotografia, nell'ultima riga: Mutsa Ferra nel posto dell'Abuna Alunale, Amdebo Telli nel posto del pastore capo Ghahat Sebachi e Enrico Ghisi nella parte di Monachi (fotografia esclusiva di «Film»).

ISTITUTO ROMANO DI ARTI GRAFICHE DI TUMINELLI & C. - ROMA

Film

MINO DOLETTI, direttore responsabile

A pagina 77: Foto di scena del film *Abuna Messias* (1939) di Goffredo Alessandrini. La «stupenda inquadratura» è eloquente dimostrazione di un impegno produttivo e di un impiego di masse che, nella storia del cinema italiano, aveva avuto come precedente il solo *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone.

A pagina 78: I tipi di *Abuna Messias*, ritratti in una pagina della rivista *Film*. Così recita la didascalia: «Ecco alcuni dei tipi più caratteristici che prendono parte alla

lavorazione di *Abuna Messias*: essi sono dei capi etiopici autentici (molti recano sul petto i segni del valore della recente guerra combattuta a fianco delle nostre truppe). Nella striscia più in basso, la terzultima, la penultima e l'ultima fotografia, raffigurano rispettivamente: Mario Ferrari nella parte dell'Abuna Atanasio, Amedeo Trilli nella parte del prete copto Ghebrà Selassie e Enrico Glori nella parte di Menelik».

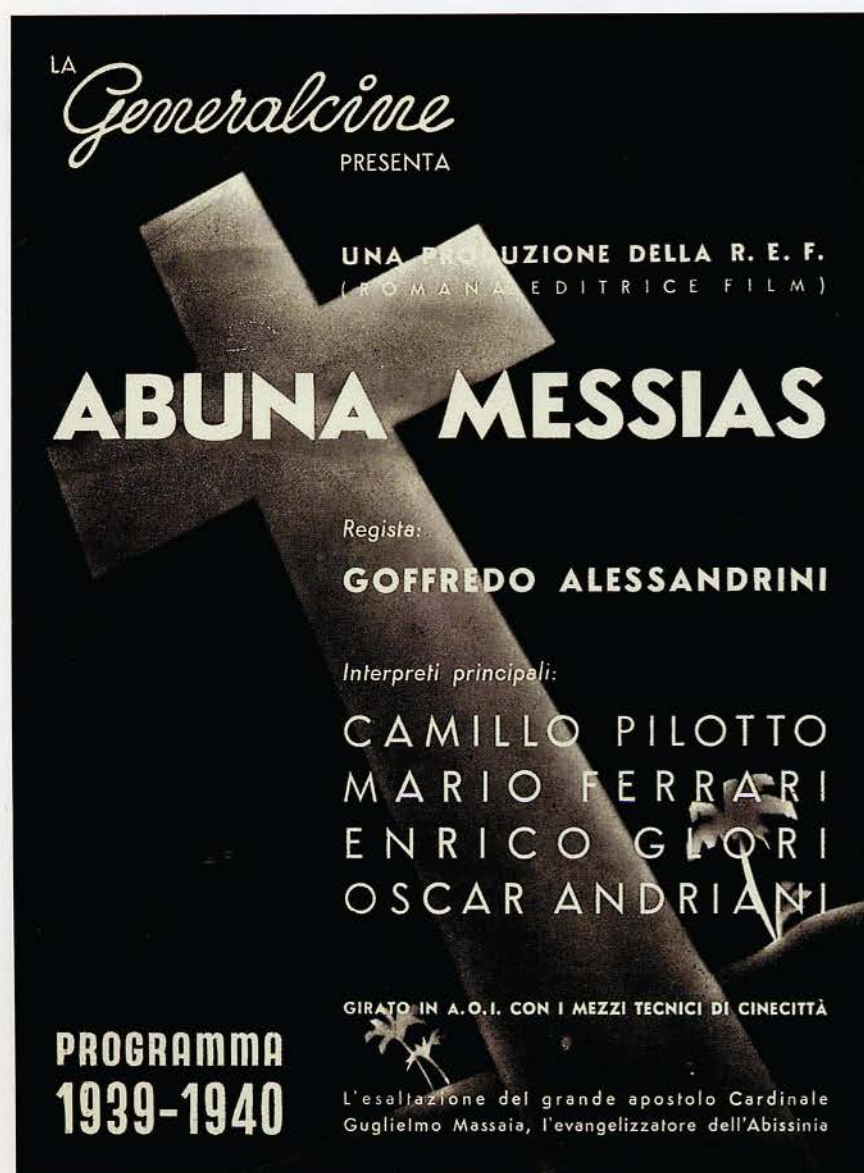
Qui sotto: Una foto di scena del film sulla storia del cardinale Massaia.



Locandina pubblicitaria di *Abuna Messias*, che si annuncia come «l'esaltazione del grande apostolo Cardinale Guglielmo Massaia, l'evangelizzatore dell'Abissinia». Anche *Abuna Messias*, presentato alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, ha ricevuto la Coppa Mussolini. Il film è stato girato completamente in Africa, compresi gli interni, appositamente realizzati in un teatro di posa di Asmara.

A pagina 81: Mario Ferrari è lo ieratico

interprete del personaggio di Abuna Atanasio. Al suo fianco, due preti di Axum che, per l'occasione, fanno sfoggio di mantelli e costumi veri e tappezzati di pietre preziose. Alessandrini ricorda che Ferrari era così perfettamente Abuna, nel trucco e nel costume, da dare agli abitanti di Axum l'impressione di trovarsi di fronte a un vero personaggio carismatico. Così, tutti gli si buttavano ai piedi per baciargli i sandali e il bordo della tunica.



LA *Generalcine*
PRESENTA

UNA PRODUZIONE DELLA R. E. F.
(ROMANA EDITRICE FILM)

ABUNA MESSIAS

Regista:
GOFFREDO ALESSANDRINI

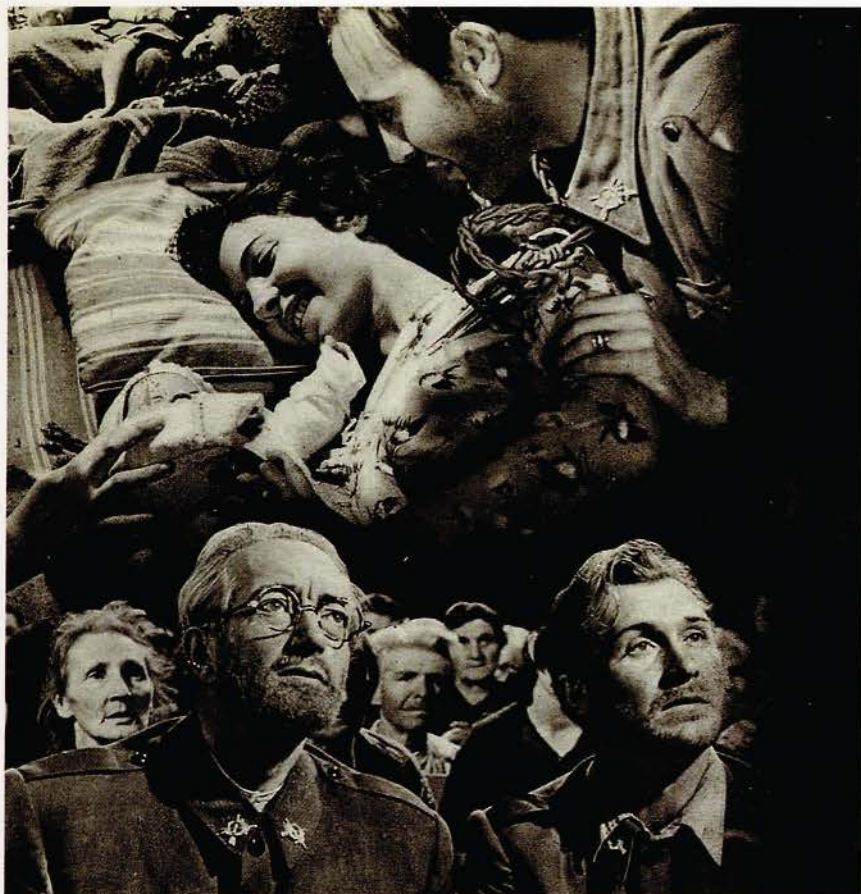
Interpreti principali:
CAMILLO PILOTTO
MARIO FERRARI
ENRICO GIORI
OSCAR ANDRIANI

GIRATO IN A.O.I. CON I MEZZI TECNICI DI CINECITTÀ

**PROGRAMMA
1939-1940**

L'esaltazione del grande apostolo Cardinale
Guglielmo Massaia, l'evangelizzatore dell'Abissinia





Fotomontaggio di alcune inquadrature tratte dal film *L'assedio dell'Alcazar* (1940) di Augusto Genina.

L'interno del programma di sala edito per la pubblicazione di *L'assedio dell'Alcazar*, definito come «Il capolavoro della cinematografia europea del 1940».

A pagina 83: Manifesto di *L'assedio dell'Alcazar*. Superpremiato alla Mostra di Venezia, il film di Genina è stato definito dall'Osservatore Romano come «un'autentica opera d'arte».

A pagina 84: Fosco Giachetti e Mireille Balin sono i protagonisti di una intensa storia d'amore maturata tra le mura dell'Alcazar assediato.

A pagina 85: Frontespizio del programma di sala pubblicato in occasione della presentazione di *L'assedio dell'Alcazar* alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Qui, il film è stato premiato con la Coppa Mussolini.





LA FILM BASSOLI S.A. PRESENTA UNA
SUPERPRODUZIONE DISTRIBUITA DALLA I.C.I.



L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR

Un film di **AUGUSTO GENINA**





LA  PRESENTA UNA SUPERPRODUZIONE



L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR

UN FILM DI AUGUSTO GENINA





L'infermiera della Croce Rossa, protagonista del film *La nave bianca* (1939) di Roberto Rossellini. Il primo lungometraggio di Rossellini ha ottenuto un notevole successo popolare, un'ottima critica e una favorevole accoglienza politica. Presentato, nel settembre 1941, alla IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, *La nave bianca* ha ricevuto il premio speciale della giuria: la Coppa del Partito Nazionale Fascista.

Locandina di *La nave bianca*. Realizzato sotto la supervisione del Centro Cinematografico del Ministero della Marina, il film è dedicato, come si legge nella didascalia finale, «alle sofferenze stoiche e alla fede immutabile dei feriti di tutte le armi e alla abnegazione silenziosa di coloro che ne attenuano le sofferenze e ne alimentano la fede».



Locandina pubblicitaria del film *Alfa Tau* (1942) di Francesco De Robertis. Il film, interpretato da Ufficiali e equipaggi della Regia Marina, è stato particolarmente apprezzato per la forma della realizzazione. Unanimemente ritenuto «un grande film sulla guerra dei sommergibili», *Alfa Tau* ha ottenuto alla Mostra di Venezia il Premio del Presidente della Camera Internazionale del Film.

A pagina 88: Locandina pubblicitaria del film *Bengasi* (1942) di Augusto Genina. La pellicola è stata girata interamente in Italia e tutto è stato ricostruito a Cinecittà.

A pagina 89: Copertina del programma di sala pubblicato per l'uscita di *Bengasi*. Il film, premiato a Venezia con il massimo lauro, conclude (dopo *Lo squadrone bianco* e *L'assedio dell'Alcazar*) la cosiddetta «trilogia bellica» di Genina.

Di **Alfa Tau**

realizzato dalla Scalera Film con l'ausilio del Centro Cinematografico del Ministero della Marina, è autore, sceneggiatore e regista il comandante Francesco De Robertis. Il racconto navale vive sullo schermo secondo la stessa formula impiegata in «Uomini sul fondo» e nella «Nave bianca»; formula che trova la sua sintesi, elica ed estetica, nella «espressione del vero attraverso elementi veri».

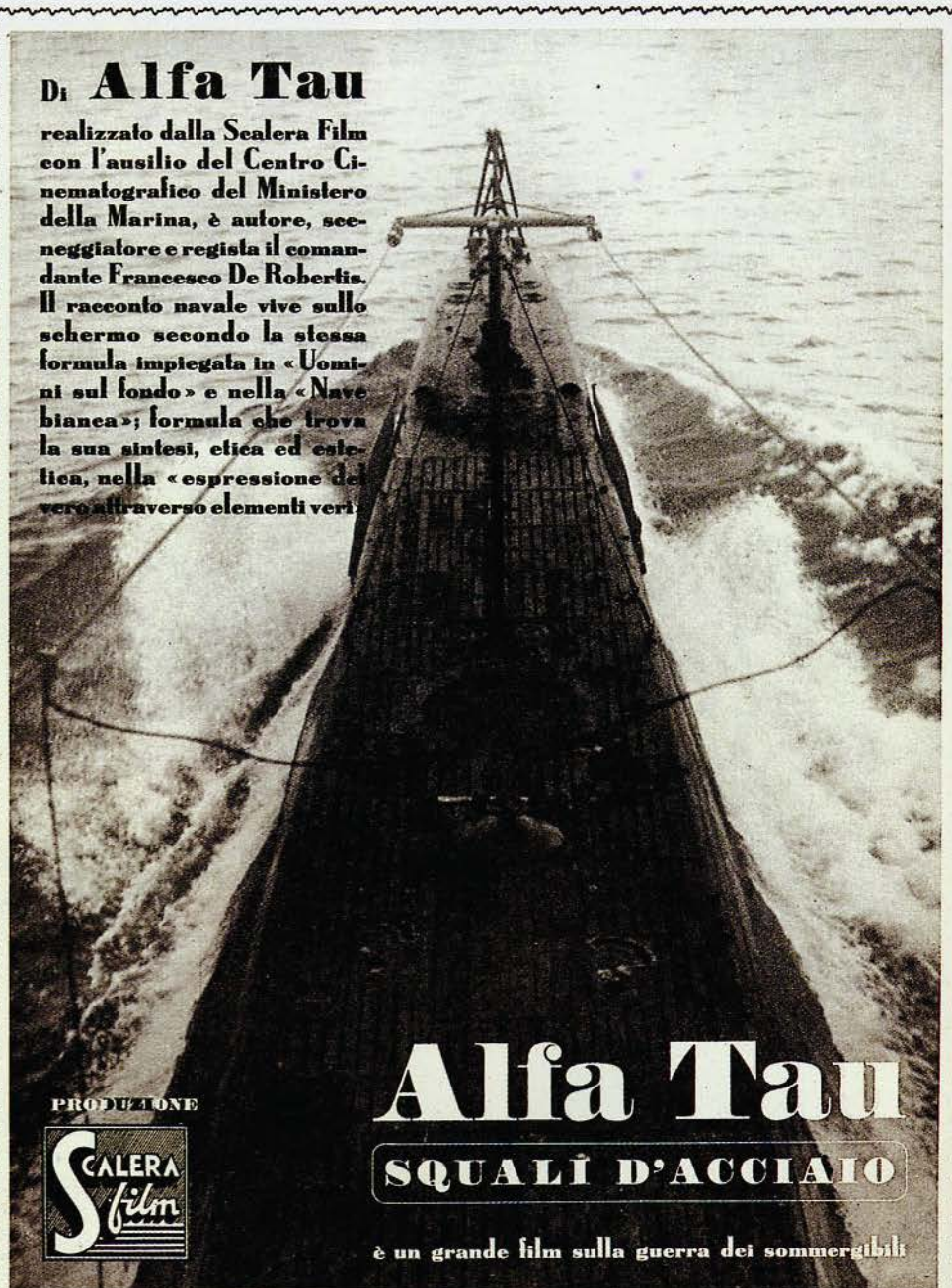
PRODUZIONE



Alfa Tau

SQUALI D'ACCIAIO

è un grande film sulla guerra dei sommergibili





Maria de Tasnady

Dopo

IL SUCCESSO MONDIALE DE
L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR
FILM BASSOLI S. A.

annuncia

BENGASI

di **AUGUSTO GENINA**

DISTRIBUZIONE

TIRRENIA

Cinematografica S.A.

Fedele Gentile

Josep Gualbell

il piccolo Pucci

BENGASI

di AUGUSTO GENINA





Isa Miranda e Claudio Gora in una inquadratura di *Documento Z3*: un film di spionaggio e di grande successo commerciale.

A pagina 91: (sopra) Copertina della cinenovella tratta dal film *Giarabub* (1942) di Goffredo Alessandrini; (sotto) Fotogramma tratto da *Giarabub*. Con questo film, che ottenne ampi consensi da parte della critica, Carlo Ninchi ha ricevuto il premio come migliore attore protagonista alla Mostra di Venezia.





Foto di scena tratta dal film *Giarabub*. Pubblicizzata come «un episodio di eroismo e sintesi delle pagine di storia scritte dal leggendario valore dei presidi italiani in Africa», l'opera di Alessandrini è la storia di un eroico presidio che, isolato nel deserto, non resiste alla pressione nemica e com-

batte fino all'ultima cartuccia, fino all'ultimo uomo. Molti sono gli episodi di combattimento che culminano nel furioso bombardamento inglese del piccolo forte italiano. L'immagine proposta si riferisce, appunto, ad una fase di questa drammatica sequenza finale.



Interpreti: GINO CERVI - ANTONIO CENTA - ANTONIO GANDUSIO
ADRIANA BENETTI - ELISA CEGANI
PAOLO STOPPA - VIRGILIO RIENTO
Regista: ESODO PRATELLI
Direttore di produz.: Carlo Civaliero
Consulente Aeronautico del Ministero: Ten. Col. Pio Tambornino
Produzione: CINES

Altri interpreti: Aldo Silvani - Guido Notari - Luigi Pavese - Piero Carnabuci - Fedele Gentile - Checco Rissone
inoltre un gruppo del Centro Sperimentale di Cinematografia: Beatrice Negri - Renata Drago - Mietta D'Andrea - Pietro Bigerna - Marco Soler - Enrico Effennelli - Luigi De Matteis
e i seguenti giovani attori e attrici della Cines: Elena Maltzoff - Maria Buttari - Galeazzo Benti - Luigi Indraccolo



gente dell'aria

Esclusività: E. N. I. C.

Locandina del film *Gente dell'aria* (1942) di Esodo Pratelli.

Locandina e «strillo» pubblicitario per *Gente dell'aria*. Vi si legge, tra l'altro: «*Gente dell'aria* è la grande avventura del cielo, nell'ardore e nel furore del combattimento, coronata di eroismo e di sacrificio. Verità d'ogni giorno, sotto ogni orizzonte ove vi sia da difendere la Patria, trasfusa in un film vero, ispirato e nutrito di realtà, nelle cose, negli uomini, nei fatti».

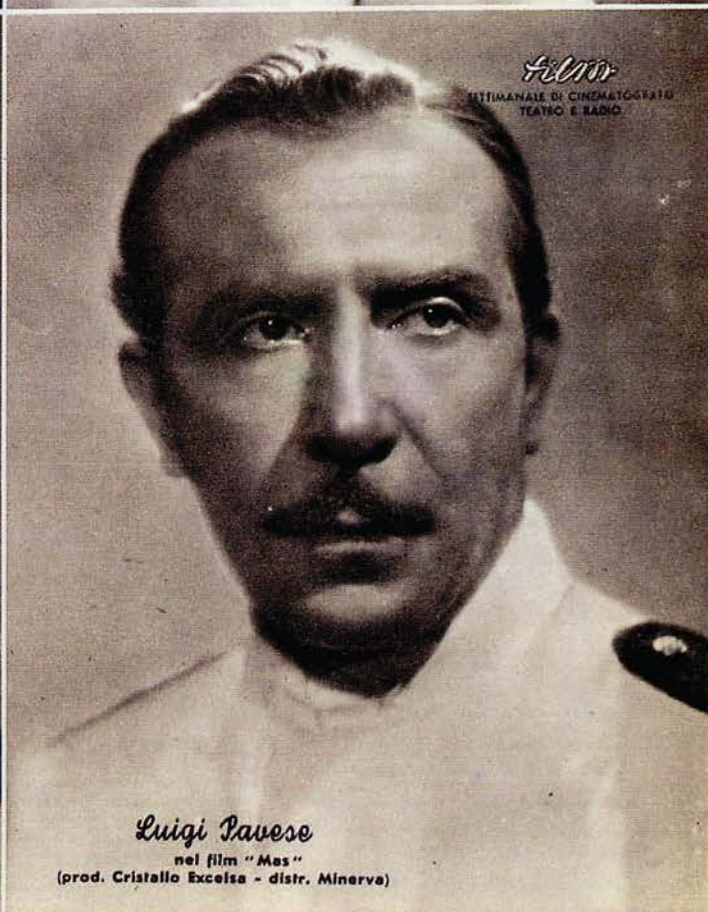


Bisognava che la gloria dell'Aeronautica italiana conoscesse la sua sobria, realistica, umana esaltazione anche nel campo cinematografico. Questo è avvenuto in un nuovo grande film, realizzato da piloti, interpretato da piloti. *Gente dell'aria*, figli di questa indomita generazione che ha vissuto le imprese alate più eccelse e più eroiche, giovinezza del nostro tempo, avida di rischio e sibi d'avventura, ha suscitato l'idea, ha creato l'ambiente, ha suggerito la vicenda saluta di verità, ha ispirato la realizzazione densa di verismo, e per ciò appunto altamente drammatica.

Questo film riprende la nobile anche se recente nostra tradizione cinematografica, che ad ogni grande evento della Patria risponde con una glorificante creazione d'arte. È la tradizione di «*Scarpe al sole*», di «*Cavalleria*», di «*Squadroni Bianchi*», di «*Luciano Serra, pilota*», di «*Sentinelle di bronzo*».

GENTE DELL'ARIA è la grande avventura del cielo, nell'ardore e nel furore del combattimento, coronata di eroismo e di sacrificio. Verità d'ogni giorno, sotto ogni orizzonte ove vi sia da difendere la Patria, trasfusa in un film vero, ispirato e nutrito di realtà, nelle cose, negli uomini, nei fatti.

GENTE DELL'ARIA (una produzione Avia Film, realizzata da G. Amato) svolge un soggetto di Amedeo Castellazzi, sceneggiato da U. Betti, del Castellazzi stesso e da M. Massa: e si vale di un'interpretazione di giovani, scelti fra i più espressivi del nostro cinema, affiancati dal coro vivo dei veri soldati del cielo, in tutto il complesso ampio e sonante nel mondo che crea le ali e le aquile: l'Accademia di Caserta, gli stabilimenti aeronautici, i campi d'aviazione.





CINEMA



SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

131 LIRE
2,50

10 DICEMBRE 1941-XX

A pagina 94: I protagonisti del film *Mas* (1942) di Romolo Marcellini: «il film della vita eroica e silenziosa dei nostri mezzi antisommergibili».

A pagina 95: Fotogrammi tratti dal film *Un pilota ritorna* (1942) di Roberto Rossellini. Considerato come uno dei migliori film di guerra realizzati durante il conflitto, *Un pilota ritorna* è dedicato «con fraterno cuore ai piloti che dai cieli di Grecia non hanno fatto ritorno».

A pagina 96: La rivista *Cinema* dedica la copertina a Massimo Girotti, interprete e protagonista, nella parte del Tenente Gino Rossati, di *Un pilota ritorna*.

Qui a fianco: Foto di scena tratte dal film *I tre aquilotti* (1942) di Mario Mattoli. Nel film fa il suo esordio come protagonista Alberto Sordi, nel ruolo di un allievo ufficiale pilota dell'Accademia di Caserta della Regia Aeronautica. Considerato come un «film di giovinezza e di coraggio», *I tre aquilotti* è un'opera ricca di realismo e, come ha sostenuto la critica, «la materia del racconto e dell'ambiente è guardata da vicino senza leziosismi retorici e senza ricerche ad effetto teatrale».





IL CANTO DE
L'INFERNO
Il padrone delle
ferriere
Nora, o l'anima
della donna

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO



DISSOLVENZE

Tener duro

I produttori si guardano in faccia: sono pallidi, consultano i borderò degli incassi e si guardano in faccia. Le cose, in verità, non vanno benissimo (non vanno come andavano prima), ci sono i bombardamenti, gli allarmi aerei, non si deve sciupare pellicole e... Sì: è vero. Le cose non vanno benissimo (non vanno come andavano prima), ma se c'è un momento in cui si deve tener duro, è questo; se c'è un momento in cui bisogna stringere i pugni e tendere i nervi, è questo. Guardarsi in faccia, sì; ma tener duro, non mollare: per adesso e per dopo. E' venuta, insomma, dopo tanta parole, la grande ora della lotta a oltranza. Guai a smobilitare! Guai a cedere un solo palmo di terreno! Si capisce: le cose cine, malografiche, con tante città sulla prima linea dei bombardamenti, non possono più andare bene come prima e a voler tener duro c'è caso di farsi venire qualche capello bianco e qualche ruga di più: ma bisogna tener duro lo stesso. Consideri — la gente del cinematografo, e anche quella del teatro, del resto — che la sua lotta non è vana, e non è incompreta. Tutti sappiamo che cosa costano le rughe e i capelli bianchi; ma bisogna saper mettere anche questi — insieme ai sacrifici più alti e supremi, ognuno per quello che può — sul piatto della bilancia se la lancetta deve scalare, domani, verso la vittoria. Il cinematografo è una grossa industria, è una cosa importante e seria: guardarsi in faccia, dunque (magari un po' pallidi) ma serrare le file.

Baloccamenti

Emmano Conlini ha scritto sul « Messaggero » una nota, « Troppa grazia », che dovrebbe venire convenientemente meditata. Essa si riferisce alla eccessiva briglia sciolta, alla improvvisazione e alla faciloneria di tante recenti esperienze registiche teatrali. Bisogna convincersi — dice Conlini — « che il teatro è una cosa molto seria per la quale un Ministero crede opportuno in tempo di guerra di fraccare ampi piani i quali impegnano grandi energie e che non è lecito sprecare nemmeno una minima parte di questi mezzi in inutili baloccamenti ».

Sacrosanta parola, sulle quali bisognerebbe meditare: parole di collaborazione, di costruzione; e, anche, in sostanza, di fede.

D.

Mariella Lott' in una scena con Amedeo Nazzari nel film "Quelli della montagna" (Prod. e distr. Lux: fot. Bragaglia). — La testata si riferisce al film "Gloria Burrasca" (Prod. Cineconsorzio, recitazione. Fero F. distr. Cineconsorzio).

A pagina 98: La prima pagina della rivista *Film* (6 marzo 1943) dedicata a una immagine del film *Quelli della montagna* (1943) di Aldo Vergano. Mariella Lotti e Amedeo Nazzari sono gli interpreti principali di una storia di alpini, che — come è stato scritto su *Cinema* — «tante pagine di gloria hanno scritto nella guerra che ancora si combatte». Il film è stato realizzato sotto il patronato del Ministero della Guerra.

Qui sotto: Amedeo Nazzari posa per una foto-ricordo del film *Quelli della montagna*, in un intenso primo piano pubblicato sulla rivista *Film*. Come è stato scritto: «*Quelli della montagna* si stacca dai molti racconti congeneri prodotti dal cinema nazionale durante gli anni del conflitto mondiale. Non certo estraneo alla convenzione dell'eroismo e dell'onestà che distinguono la gente della montagna, e pure ai toni un tanto eccessivi del dovere, esso

innerva una storia privata nel contesto di coraggiose azioni di guerra».

A pagina 100: Copertina della rivista *Cinema* (10 giugno 1942) dedicata a una immagine del film *I trecento della Settima* (1943) di Mario Baffico. Si tratta del primo film italiano di guerra e di propaganda, interamente girato con personaggi presi dalla vita (alpini reduci dalla guerra sul fronte greco-albanese) in ruoli di attori protagonisti.



CONDENA

SPEDIZ. IN ABBONAMENTO
POSTALE GRUPPO SECONDO

143

LIRE 2,50
10 GIUGNO 1942-XX

In questo numero:

*Sexilli di Arnaldo
Beccearia, Nicola
Manzari, Renzo
Rossellini, Carlo
Lizzani, Antonio
Covi. Una lettera
di Alberto Savi-
nio. Una pagina
a colori fuori testo*



Immagine pubblicitaria del film *L'uomo dalla croce* (1943) di Roberto Rossellini. La pellicola celebra la vita e il sacrificio del cappellano militare, don Reginaldo Giuliani, caduto eroicamente sul fronte russo.

Alberto Tavazzi, un attore non professionista, è il protagonista di *L'uomo dalla croce*, qui ritratto in una drammatica sequenza del film.

A pagina 102: Roswita Schmidt, la protagonista di *L'uomo dalla croce*, posa per la rivista *Film*. La Schmidt, legata a Rossellini da una relazione sentimentale, non era un'attrice professionista. Era piuttosto, come scrive R.M. De Angelis su *Cinema*, «una tedesca dagli occhi di gatta ma dal cuore di marzapane».

A pagina 103: Rossano Brazzi, interprete del film *Treno C.R. 15* (un film probabilmente mai realizzato o, quanto meno, portato a termine a causa del precipitare degli eventi bellici e politici), posa per una foto di copertina della rivista *Film* (30 gennaio 1943).



Filom



Roswita Schmidt
In "L'uomo dalla croce" (Continentalcine-Enic;
sogg. di Asvero Gravelli) (of. Vaselli)



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

DISSOLVENZE

Parole chiare

Da un articolo di Vittorio Mussolini apparso su «Cinema», desideriamo riprendere queste frasi che ci hanno riempito di giubilo perché riassumono sinteticamente i temi e i significati di tante nostre battaglie: «... bisogna, pur mantenendo alto il livello del nostro film, diminuirne il costo. Basta quindi con quegli eccessi di paghe, stipendi e diciamo pure sporperi che avevano trasformato il nostro cinema in una moderna bengodi aperta a tutti gli speculatori del momento». «All'immoralità di elargire compensi di mezzo milione e oltre per pochi giorni di lavoro va ora aggiunta l'impossibilità di recuperare simili cifre».

Cercasi...

Da un «avviso economico» del «Messaggero»: «Regista artista tragico saggista originale sceneggiatore straniero cerca forte capitalista. Messaggero 610 G.». Non si capisce bene chi è che cerca, ma forse è il caso di precipitarsi a scrivere.

Il pagatore

Da un articolo di Silvio d'Amico, a proposito della necessità che ha il cinema di collaborare con il teatro (sull'argomento il Ministro Pavolini aveva per fortuna già parlato ben chiaro su «Documento») togliamo questo passo che è semplicemente incredibile: il Ministero è «arbitro, quando voglia, di stabilire tra le due attività (teatrale e cinematografica) di un medesimo artista i turni opportuni perché l'una non nuoccia all'altra, ma le giovi (in denaro, e in popolarità). Tre o quattro mesi, poi, di cinema ben pagato, potranno consentire all'attore di recitare il resto dell'anno con le paghe relativamente modeste che il teatro potrà dargli...». Insomma, il cinematografista sarebbe una specie di pagatore (o di mantentore) del teatro. Per l'attore, dunque, il teatro è l'amante del cuore, mentre il cinematografista è il disgustoso commendatore (con pancia) che paga!

Decima Musa, dimmi la verità: lo sapevi? E che ne pensi?

D.

CHERARDO
CHERARDI
•
AIDA DE CÈPEDES
•
MARCO RAMPERTI
•
GIUSEPPE
MAROTTA



Rossano Brazzi, interprete del film Scalera "Treno C.R. 15" (Fotografia Pesce). — La testata si riferisce al film "Il viaggiatore di Ognissanti" (Elio-Francia).

Regia: Roberto Rossellini — *Soggetto:* Sergio Amidei, Alberto Consiglio — *Sceneggiatura:* Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Alberto Consiglio — *Fotografia:* Ubaldo Arata — *Scenografia:* Renato Megna — *Musica:* Renzo Rossellini — *Montaggio:* Eraldo Da Roma — *Produzione:* Excelsa Film — *Origine:* Italia — *Durata:* 100'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Aldo Fabrizi (*don Pietro Pellegrini*), Anna Magnani (*Pina*), Marcello Pagliero (*ingegnere Giorgio Manfredi, alias Luigi Ferraris*), Francesco Grandjacquet (*Francesco*), Vito Annichiarico (*Marcello, figlio di Pina*), Nando Bruno (*Agostino, sacrestano*), Harry Feist (*il Maggiore Fritz Bergmann*), Maria Michi (*Marina Mari*), Giovanna Galletti (*Ingrid*), Carla Rovere (*Lauretta, sorella di Pina*), Edoardo Passarelli (*il Brigadiere*), Akos Tolnay (*il disertore austriaco*), Carlo Sindici (*il Questore*), Joop Van Hulzen (*il Capitano Hartmann*), Amalia Pellegrini (*Nannina, la padrona della pensione*), Alberto Tavazzi (*il prete confessore all'esecuzione di don Pietro*), Giovanni Giudici.

Soggetto

Roma, 1944. Durante l'occupazione nazista della città, Giorgio Manfredi, un ingegnere comunista, uomo di spicco della Resistenza, sfugge a una retata e si rifugia presso un tipografo antifascista e partigiano, Francesco. Il giorno seguente, Francesco dovrebbe sposare Pina, vedova e madre di un bambino, Marcello. La sorella di Pina, Lauretta, fa la prostituta in un locale notturno, insieme ad un'altra ragazza, Marina, legata sentimentalmente in passato a Manfredi. Il figlio di Pina mette in contatto Manfredi con don Pietro, parroco di una chiesa di periferia. Per quanto anticomunista, don Pietro non nega aiuto ai perseguitati politici e fa da portavoce dei partigiani. Don Pietro deve consegnare una somma di denaro a un gruppo partigiano fuori Roma. Intanto, il maggiore Bergman della Gestapo si serve di una sua collaboratrice, Ingrid, per irretire Marina, che a Ingrid è legata perché da lei rifornita di morfina. Un attentato allo scalo ferroviario, compiuto da un gruppo di ragazzini, provoca un rastrellamento nel grande casamento popolare dove abita Pina e dove si nascondono i ricercati. La polizia ormai è sulle tracce di Manfredi. Mentre Manfredi riesce a fuggire in tempo, rifugiandosi presso don Pietro, Francesco viene arrestato, insieme a molti, e trasportato su un camion. Pina, disperata, corre dietro al camion, che gli porta via il suo uomo, ma una raffica di mitra l'abbatte sull'asfalto. Poco dopo, un attacco partigiano blocca la colonna tedesca e libera i prigionieri. Francesco, Manfredi e un ufficiale tedesco disertore si trovano di nuovo insieme, ospiti di Marina che, ormai nelle mani di Ingrid, li denuncia. Anche don Pietro viene arrestato. Sottoposto alla tortura nella sede della Gestapo, Manfredi muore, senza aver parlato, sotto gli occhi di don Pietro, che maledice gli assassini. Anche il sacerdote viene fucilato, mentre riceve l'ultimo saluto dei ragazzini della sua parrocchia. Mentre Marina e Lauretta cadono sempre più nell'abiezione morale, Francesco continuerà la lotta.

Il parere della critica

Il Popolo, 25 settembre 1945.

«*Città aperta* non ha deluso l'aspettativa. Girata in mezzo a numerose difficoltà, è riuscita una cosa degna.»

Umberto Barbaro, in *L'Unità*, 25 settembre 1945.

«Il regista ha sorretto la semplicità della trama drammatica su sequenze alternanti abilmente note comiche o addirittura grottesche alle scene forti e strazianti. [...] Così cura descrittiva e intenzione politica sono abilmente fuse alla storia e incastonate in essa a suscitare nel pubblico tensione e pathos.»

Alberto Vecchietti, in *Avanti!*, 25 settembre 1945.

«A noi non pare che il film sappia svolgere un tema; al contrario accenna a parecchi temi, rimanendo poi nell'ibrido e non riuscendo, per conseguenza, a convincerci. [...] Numerosi peraltro sono i meriti della produzione e al responsabile artistico — il regista Rossellini — tali meriti vanno generosamente ascritti.»

Fabrizio Sarazani, su *Il Tempo*, 25 settembre 1945.

«Uno spietato verismo oltrepassa i limiti dell'estetica. La verità riprodotta in cera nel museo Grévin non è mai arte. Nell'aver voluto trasferire in sede artistica talune mostruose verità, Rossellini è caduto in una retorica da Grand Guignol che non giova e non obbedisce a quelle che sono le pure e ferme leggi della trasfigurazione poetica.»

Mario Meneghini, su *L'Osservatore Romano*, 26 settembre 1945.

«Chi volesse ricordare l'inaugurazione di Cinecittà, senza dubbio rammenterebbe i volti di molti cineasti che, seppur oggi volentieri dimentichi del passato, si chiamavano camerati. [...] La narrazione visiva avrebbe acquistato maggior significato, snellezza e suasività se contenuta in una stretta documentazione di avvenimenti reali.»

Mario Gromo, in *La Nuova Stampa*, 25 settembre 1945.

«Finalmente. Un nostro film che è 'nostro', sentito e sincero, meditato e sofferto; un film che affonda le sue radici nel nostro più recente passato, e sa esprimerlo con una semplicità pensosa, immune d'incrostazioni retoriche, di virtuosistiche variazioni.»

Indro Montanelli, sul *Corriere d'informazione*, 26 settembre 1945.

«È un film notevole. [...] Delle due ore di spettacolo solo dieci minuti ci sono dispiaciuti: quelli della tortura, che avremmo preferito più sottintesa. Per il resto, Rossellini ha diretto con implacabile mano, senza mai consentire agli attori di recitare, senza nulla concedere alla propaganda.»

Alberto Moravia, in *La Nuova Europa*.

«A quali motivi si deve il successo di questo film di Rossellini? Soprattutto, secondo noi, alla limpidezza del caso. Troppo spesso i film italiani non sono riferibili ad una formula estetica ben definita. In *Roma città aperta*, invece, il principio dell'arte veristica è chiaramente e vigorosamente applicato. [...] *Roma città aperta* è l'ottima requisitoria di un accusatore che non ha alcun bisogno di frasi retoriche o di argomenti capziosi per convincere gli spettatori.»

Carlo Lizzani, in *Il cinema italiano 1895-1979*, op. cit., p. 107.

«*Roma città aperta* è la prima testimonianza poetica della Resistenza italiana, è il quadro vivo di una situazione che vide divenire gli 'uomini della strada', le donne, i ragazzi, i veri protagonisti della nuova storia civile del nostro paese. Un prete e un comunista lottano per la stessa causa. Dietro di loro si muove un quartiere popolare di Roma, coi suoi casoni squallidi, i cortili in cui la storia di ognuno è la storia di tutti, e dove le sofferenze e le speranze sono comuni. La forza di *Roma città aperta* è in questa molteplicità di elementi umani coagulati in un'unità superiore. La freschezza, la spontaneità, la novità del film derivano dalla chiarezza con la quale Rossellini e i suoi collaboratori (primo fra tutti Sergio Amidei) avevano saputo adeguarsi alla realtà collettivamente vissuta, in quei mesi, da milioni di italiani.»

Dalla scheda su *Roma città aperta*, nel *Catalogo Bolaffi del cinema italiano: Tutti i film dal 1945 al 1955*, a cura di Gianni Rondolino, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1979, pp. 3-4.

«*Roma città aperta* è il film che segna la nascita del 'nuovo cinema italiano', direttamente ispirato ai fatti quotidiani della tragica realtà del momento, girato sui luoghi stessi in cui si svolge la vicenda, interpretato in larga misura da attori non professionisti o di secondo piano. [...] La novità del film risiede soprattutto nel differente modo di vedere cinematograficamente la realtà, non più filtrata attraverso una ricostruzione ambientale magari eccellente, ma sempre artificiale, ma direttamente rappresentata nella sua apparenza fenomenica. I fatti si svolgono secondo una progressione drammatica che deriva dalla situazione reale e i personaggi si inseriscono in questa situazione senza la minima forzatura espressiva. L'uso di scenari naturali, di attori non professionisti o comunque non 'divistici', di una narrazione semplice e piana, aliena dagli effetti melodrammatici, di una tecnica cinematografica alquanto rozza, conferisce al film un tono di 'verità' che diverrà la caratteristica principale di tutta la scuola neorealistica. È proprio questo tono che ha permesso al film non soltanto di inaugurare una nuova, fecondissima, stagione del cinema italiano, ma di resistere al tempo e di rimanere uno degli esempi più validi del cinema antifascista.»

Notizie e curiosità

Concepito durante l'occupazione tedesca di Roma, il film fu girato immediatamente dopo la liberazione della città con pochissimi mezzi finanziari e scarsissime attrezzature tecniche, fra cui l'utilizzo di pellicola scaduta, da cui derivò alle immagini una patina destinata a fare storia.

Roma città aperta è stato girato per buona parte in esterni, al fine di supplire all'indisponibilità dei teatri di posa di Cinecittà, all'epoca usati quali rifugi per i senzatetto.

Il film è uscito per la prima volta a Roma il 24 settembre 1945 in occasione di un piccolo festival, il I Festival Internazionale del Cinematografo, svoltosi al teatro Quirino: in programma, tra gli altri, *Ivan il Terribile* di Ejzenštejn, *Amanti perduti* di Carné, *Enrico V* di Olivier, *Giorni di gloria* di Serandrei.

Nella classifica dei film proiettati in Italia nella stagione 1945-1946, *Roma città aperta* occupa il primo posto, con un incasso di 162 milioni.

Il film ha vinto il Gran Premio al I Festival Internazionale di Cannes (1946), ex-aequo con *Breve incontro* di David Lean, *La sinfonia pastorale* di Jean Delannoy, *Giorni perduti* di Billy Wilder, *Operazione Apfelkern* di René Clément, *La vergine indiana* di Emilio Fernandez, *L'ultima speranza* di Leopold Lindberg.

Anna Magnani ha vinto il nastro d'argento per la migliore interpretazione femminile di carattere (1945-1946) e il Premio 'National Board of Review' quale migliore attrice (1946).

Dopo *Enrico V*, il film si è classificato al secondo posto fra i dieci migliori del 1946 per il 'National Board of Review' ed ha vinto il premio 'New York Film Critics' quale migliore opera straniera del 1946.

Stefano Masi e Enrico Lancia, in *I film di Roberto Rossellini*, op. cit., pp. 21-24.

«Il progetto si sviluppò lentamente. Lo sceneggiatore Alberto Consiglio intrecciò la vicenda di don Pappagallo, un prete che faceva documenti falsi per i partigiani, con quella di don Morosini, un prete trucidato dai nazisti per i suoi rapporti con la Resistenza. Amidei per il ruolo del prete sostenne con gran vigore la candidatura di Fabrizi, che veniva da una fortunata serie di film romaneschi come *Avanti c'è posto*, *L'ultima carrozzella*, *Campo de' Fiori*. Rossellini pensò a un titolo: *Storie di ieri*. Amidei attinse a un altro fatto di cronaca, di cui aveva letto a suo tempo nell'edizione clandestina dell'*Unità*: a Roma, in viale Giulio Cesare, una donna incinta di nome Teresa Gullace era stata uccisa dai nazisti con una sventagliata di mitra mentre cercava di opporsi al rastrellamento in cui era rimasto coinvolto suo marito. Amidei era un comunista convinto e non sopportava l'idea che un prete vestisse i panni dell'eroe. Così impose la presenza altrettanto eroica di un diri-

gente comunista, catturato dai nazisti e torturato a morte senza lasciarsi sfuggire il nome dei compagni. In un primo momento la sceneggiatura prevedeva tre episodi: quello del prete, diventato don Pietro, quello della donna incinta, divenuta la sora Pina, quello del dirigente comunista, diventato Gino Manfredi. Ma ben presto i tre episodi si fusero in un unico racconto, con la conseguenza che il titolo al plurale non si adattava più. Amidei aveva un ottimo metodo per scegliere i titoli: curiosava tra i libri in vendita sulle bancarelle, invertiva i nomi, le parole e le situazioni, finché qualcosa trovava: un libro intitolato *Città chiusa* gli suggerì il titolo *Città aperta*. Ma il produttore Peppino Amato voleva che nel titolo ci fosse Roma. Così nacque uno dei titoli più famosi della storia del cinema: *Roma città aperta*.»

E ancora:

«Mentre si completava la sceneggiatura fu scelto il cast. A Fabrizi il copione era piaciuto, ma pretendeva un cachet di un milione. Rossellini riuscì a ridurre di molto le sue pretese coinvolgendo nel progetto anche Federico Fellini, abituale collaboratore e amico di Aldo Fabrizi. Per il ruolo della sora Pina circolò a lungo il nome di Clara Calamai, la quale non gradiva l'idea di morire a metà film. Quando divenne più concreto, il progetto cominciò a far gola a molte altre dive. Perfino Assia Noris si candidò per la parte, ma era la meno indicata a sostenere il ruolo di una popolana: l'interprete ideale era Anna Magnani, che all'epoca furoreggiava al Teatro Quattro Fontane nel varietà *Soffia no*. [...] Maria Michi, che era l'amica di Amidei, ebbe il ruolo della delatrice, che per un po' di cocaina tradisce il suo amante e lo consegna ai nazisti. Nell'entourage del varietà della Magnani, Rossellini scovò anche un interprete adatto per la parte del sadico nazista: era Harry Feist, un ballerino austriaco. Per il ruolo del dirigente comunista Roberto scelse un suo compagno di scuola, Marcello Pagliero.

Cinecittà era piena di sfollati e come teatro di posa fu usato un sottoscala di via degli Avignonesi, che prima di essere adibito a sala corse aveva ospitato le recite degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia. Qui lo scenografo Megna allestì quattro ambienti: la sacrestia di don Pietro, l'ufficio del comandante della Gestapo, un salotto borghese e la cella dove sarebbe stato torturato il dirigente comunista. Al numero 36 della stessa strada c'era il rinomato bordello della signora Tina Trabucchi e, di tanto in tanto, qualche giovanotto in calore, magari un po' alticcio, veniva a disturbare la troupe. Si girava di notte, durante il coprifuoco, perché di giorno l'energia elettrica andava e veniva. [...] *Roma città aperta* fu girato muto, senza che fosse registrata nemmeno la colonna guida.»

Da Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1982, pp. 296-297.

«Alla disumana enunciazione dei discorsi nazisti, mostruosi per

la loro logica politica, i protagonisti di *Roma città aperta* rispondono facendo appello ai valori morali e religiosi più comuni, a un'indignazione che giunge spontanea e irrefrenabile e travolge ogni controllo (la maledizione di don Pietro: 'Maledetti!... Maledetti! Sarete schiacciati!... nella polvere come vermi!'). Confrontiamo i discorsi di Bergman a don Pietro, o all'ingegner Manfredi, e vediamo il tenore di alcune risposte: 'Allora ascoltatevi bene' — dice Bergman a don Pietro — 'il vostro amico Episcopo è alla testa di un'organizzazione militare della quale anche voi avete perfetta conoscenza. Se voi parlerete o avrete convinto il vostro amico a fare altrettanto non avrete compiuto che il vostro dovere di prete e di cittadino. Vi spiego il perché. Questi uomini con attentati e sabotaggi contro le forze armate germaniche violano i diritti di una nazione occupante garantiti dai trattati internazionali. Sono perciò dei franchi tiratori e devono essere consegnati alla giustizia'. La risposta di don Pietro, a questa e altre provocazioni, è questa: 'Io personalmente non ho nulla da dire, perché non so nulla e quel poco che so l'ho appreso in confessione, e questi segreti devono morire con me'. E poco dopo, quando l'ufficiale nazista gli ricorda che Manfredi è 'un sovversivo e un senza Dio': 'Io sono un sacerdote cattolico e credo che chi combatte per la giustizia e per la libertà cammini nelle vie del Signore'. Il discorso fatto a Manfredi è ancora più stringente nella sua logica: 'Sentite, signor Ferraris,... voi siete un comunista. Il vostro partito ha concluso un patto d'alleanza con le forze reazionarie. Voi ora marciate insieme contro di noi, ma domani, quando Roma sarà occupata, o... liberata, come dite voi, saranno ancora vostri alleati questi ufficiali monarchici? Io vi offro di risolvere questo problema. Datemi i nomi dei generali badogliani. Mettetemi in condizione di arrestarli. E io garantisco la libertà a voi e l'immunità agli uomini del vostro partito'. La risposta di Manfredi è uno sputo in pieno volto.»

Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1962, pp. 53-54.

«Ma che colpo al cuore, quando, su un liso/cartellone... Mi avvicino, guardo il colore/già d'un altro tempo, che ha il caldo viso/ovale dell'eroina, lo squallore/eroico del povero, opaco manifesto./Subito entro: scosso da un interno clamore,/deciso a tremare nel ricordo,/a consumare la gloria del mio gesto.../Subito, alle prime inquadrature,/mi travolge e rapisce... l'intermittance/du coeur. Mi trovo nelle scure/vie della memoria, nelle stanze/misteriose dove l'uomo fisicamente è altro,/e il passato lo bagna col suo pianto... ecco l'epico paesaggio neorealista,/coi fili del telegrafo, i pini/i muretti scrostati, la mistica/folla perduta nel daffare quotidiano,/le tetre forme della dominazione nazista.../Quasi emblema ormai, l'urlo della Magnani,/sotto le ciocche disordinatamente assolute,/risuona nelle disperate panorami-

che,/e nelle sue occhiate vive e mute si addensa il senso della tragedia.»

Parlano i protagonisti

Roberto Rossellini, «Il mio dopoguerra», *Cinema Nuovo*, 10 novembre 1955, p. 345.

«Girai il film con pochissimi soldi raccolti a stento, a piccole dosi; c'era a malapena di che pagare la pellicola, che non potevo nemmeno mandare a sviluppare perché non avrei saputo come pagare il laboratorio. Non vi fu dunque alcuna proiezione di prova prima della fine della lavorazione. Più tardi, avendo trovato un po' di denaro, montai il film e lo presentai a un ristretto pubblico di intenditori, critici e amici. Per quasi tutti fu una delusione.»

Luchino Visconti, cit. in Gianni Rondolino, *Rossellini*, op. cit., p. 91.

«Sono certamente uno dei primi ad aver visto *Roma città aperta*, perché Rossellini lo presentò in una saletta del ministero, appena montato. Eravamo circa venti persone. Ricordo che alla famosa scena in cui la Magnani muore, fui il primo a far partire gli applausi, perché ero veramente entusiasmato, ed era ciò che tutti provavamo.»

Anna Magnani, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 95.

«Io della scena della morte non ho fatto prove. Con Rossellini, che è stato quel grande regista che è stato, non si provava: si girava. Lui sapeva che, preparatomi l'ambiente io poi funzionavo. Durante l'azione del rastrellamento, quando sono uscita dal portone, all'improvviso ho rivisto le cose... sono ripiombata al tempo in cui per Roma portavano via i giovani. I ragazzi. Perché era popolo-popolo quello che stava addossato contro i muri. I tedeschi erano tedeschi-tedeschi presi da un campo di concentramento. Di colpo non sono stata più io. Ero personaggio, insomma. Eh, sì, Rossellini aveva preparato la strada in maniera veramente allucinante. Le donne erano pallide nel risentire i nazisti mentre parlavano tra loro. Questo m'ha comunicato l'angoscia che ho reso sullo schermo. Terribile. Una emozione del genere, chi se l'aspettava?»

Roberto Rossellini, cit. in Gianni Rondolino, *Rossellini*, op. cit., p. 85.

«*Roma città aperta* è il film della 'paura': della paura di tutti, ma soprattutto mia. Anch'io ho dovuto nascondermi, anch'io sono fuggito, anch'io ho avuto amici che sono stati catturati o uccisi. Paura vera: con trentaquattro chili di meno, forse per fame, forse per quel terrore che in *Città aperta* ho descritto.»

Soggetto

Tratto dal volume di Ernesto G. Laura, *Alida Valli*, Gremese, Roma, 1979, p. 80.

«Paolo, dopo anni di prigionia, fa ritorno a casa e ritrova intatto l'affetto della moglie, Patrizia, e del figlio. Mentre sta per ricostituersi faticosamente una posizione dopo la lunga assenza, viene a scoprire che la donna fu costretta a prostituirsi durante la guerra per salvare il bambino da una grave malattia che richiedeva una costosa operazione chirurgica. Patrizia intanto è ricattata dal seduttore, che minaccia di svelare tutto al marito. Per liberarsi del ricattatore, la donna lo uccide. Il marito, pur tentando di tutto al processo per salvarla, non riesce a perdonarle il tradimento. Interviene a questo punto un amico di famiglia, il Professore, che con sagge parole persuade Paolo della eccezionalità degli eventi che la moglie si è trovata a fronteggiare da sola. Paolo, quando Patrizia viene assolta, è felice di perdonarla.»

Il parere della critica

Antonio Pietrangeli, in *Star*, n. 42, 10 novembre 1945.

«Problemi come quelli che Mattoli ha creduto di dover e di poter affrontare sono problemi grossi e veri (ed oggi ad uno stato acutissimo) per essere avvicinati con la melodrammatica e grossolana superficialità, con la stucchevole mediocrità di schemi, col fragile cattivo gusto che contraddistinguono Mario Mattoli.»

I.M. (Indro Montanelli), in *Corriere d'informazione*, 22 dicembre 1945.

«È, se non erriamo, il terzo film italiano del dopoguerra e l'idea che l'ha ispirato è buona: quella di dimostrare che nel dramma di questi ultimi cinque anni non soltanto i soldati hanno sofferto, e la rovina non ha colpito solo le case bombardate. [...] Tutto sommato, un film che non stanca e che, in alcuni punti, commuove.»

Regia: Mario Mattoli — *Soggetto e sceneggiatura:* Mario Mattoli, Steno, Aldo De Benedetti — *Fotografia:* Ubaldo Arata — *Scenografia:* Gastone Medin — *Produzione:* Excelsa Film — *Origine:* Italia — *Durata:* 84'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Alida Valli (*Patrizia Martini*); Fosco Giachetti (*Paolo Martini, suo Marito*), Eduardo De Filippo (*il Professore*), Carlo Romano (*Croci*), Maria Donati (*Maria*), Nando Bruno (*il camionista*), Ughetto Bertucci (*Righetto*), Carlo Rizzo (*Armando*), Aldo Silvani (*il Giudice Istruttore*), Galeazzo Benti.

Vice, in *Il Gazzettino*, 2 gennaio 1946.

«L'idea rimane, a dir il vero, in superficie, è più nei dialoghi che nell'azione, più enunciata con enfasi che illustrata e vissuta per immagini. È questo forse il maggior difetto della pellicola di Mattoli, che, specie nella seconda parte, ristagna in motivi rifritti ed in ricerche sentimentali. Notevoli, peraltro, alcuni quadri, resi con viva aderenza, della vita di oggi giorno.»

Lamberto Sechi, «Il cinema ha capito i reduci?», *Cinema*, n. 6, 15 gennaio 1949.

«Vediamo come il cinema è riuscito a rappresentare la figura e il dramma del reduce. Se non sbaglio, il primo regista a occuparsene è stato Mario Mattoli: provvisto di fiuto commerciale e buon conoscitore quindi del gran pubblico al 'cuore' del quale era sicuro di 'parlare', Mattoli, in *La vita ricomincia* (1945) considerò il reduce come personaggio ideale di una storia facilmente commovente. Il film era soltanto e soprattutto una ennesima variazione sul tema della donna coraggiosa e piena di spirito di sacrificio. La Valli cantava una canzone a successo e con voce fonda e languida e Fosco Giachetti (la 'faccia di circostanza' per eccellenza) era l'uomo onesto e pensieroso cui la sorte, ahimé, aveva serbato una serie di pietosi travagli. In *La vita ricomincia* questa facciata spettacolare e facilmente smerciabile, era tutto e nascondeva dietro di sé il vuoto che non poteva essere colmato dalla bonarietà spicciola e dalla domestica filosofia del personaggio di Eduardo De Filippo. Il personaggio e il problema del reduce erano considerati dal punto di vista del borghese dal cuore tenerello e dal cervello tenerissimo che, quando apre il giornale, legge per prima cosa lo stato civile ed esclama: «Guarda chi è morto!» se scorge la necrologia di un conoscente.»

Notizie e curiosità

Il film è stato realizzato a caldo, tra le ferite non ancora rimarginate della guerra. Mattoli lo ha girato in meno di un mese.

Dopo *Roma città aperta*, *La vita ricomincia* è, nella stagione 1945-1946, al secondo posto come campione d'incassi.

Parlano i protagonisti

Fosco Giachetti, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 592.

«Andavamo a Napoli a girare gli esterni e tornando con la macchina a Roma ci fermavamo a girare le scene durante il tragitto.»

Mario Mattoli, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 98.

«Io con Giachetti e l'operatore Arata siamo andati a Napoli e ci siamo trovati in piena occupazione americana, senza permessi, a girare per le strade. Si faceva veramente il cinema in modo eroico, come doveva essere ai primi tempi del muto. Napoli è nello stesso tempo fotogenica e banale, quindi difficile. L'unica cosa che a Napoli non si poteva più riprendere era il Vesuvio che fuma, e invece in *La vita ricomincia*, per caso, mentre Giachetti sta passando davanti alla macchina da presa, il Vesuvio ha fatto tre sbuffate di fumo, forse le ultime! [...] Io dò un'enorme importanza alle canzoni nei film, io trovo che una canzone indovinata dà un grande apporto al successo di un film. Quella di *La vita ricomincia* era *Io t'ho incontrata a Napoli*. Allora la feci cantare alla Valli, con un'orchestrina che accompagnava. Ma s'erano fatte le due di notte, e così da una casa vicina cominciarono a venire degli insulti irripetibili. Nella colonna del film sono rimasti gli insulti, che si possono sentire ancora.»

Regia: Luigi Zampa — *Soggetto:* Gino Castrignano — *Sceneggiatura:* Aldo De Benedetti, Luigi Zampa — *Fotografia:* Václav Vich — *Scenografia:* Boris Acquarone — *Musica:* Nino Rota — *Montaggio:* Luigi Zampa — *Produzione:* Lux Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Valentina Cortese, Paolo Stoppa, Andrea Checchi, Elli Parvo, Leo Dale, Adolfo Celi, Arturo Bragaglia.

Soggetto

Il film narra un'esile storia d'amore tra un soldato americano e una maestrina italiana sullo sfondo dei disastri della guerra.

Il parere della critica

Il film ha avuto all'uscita un buon riscontro da parte della critica. Gianni Rondolino, in *Catalogo Bolaffi del cinema italiano: tutti i film dal 1945 al 1955*, op. cit., p. 5.

«Il film rivelava nel regista una sincera partecipazione ai fatti narrati e una critica visione della realtà.»

Notizie e curiosità

Girato con mezzi di fortuna in parte a Frascati, che era stata bombardata, e in parte a Roma, *Un americano in vacanza* è stato realizzato tutto dal vero.

Parlano i protagonisti

Luigi Zampa, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., pp. 98-99.

«*Un americano in vacanza* fu girato a pochi giorni dallo sgombero dei tedeschi, alla meno peggio. Fabbricai persino i due americani protagonisti perché non trovavo degli attori professionisti adatti al ruolo. Uno era Adolfo Celi, che parlava bene inglese, l'altro un ingegnere elettronico italiano che però aveva vissuto a lungo negli Stati Uniti. Gli appioppai dei nomi americani e per il pubblico passarono per attori d'oltre oceano.»

Soggetto

Tratto dalla scheda *Il bandito*, a cura di Claudio Camerini, in Fernaldo di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, op. cit., p. 85.

«Torino. Alla fine della guerra Ernesto, dopo la prigionia in Germania, torna nella sua città devastata dai bombardamenti. Trova la casa distrutta e apprende la notizia della morte della madre e della scomparsa della sorella Maria. Ritrova quest'ultima in una casa di tolleranza e, nel tentativo di condurla via con sé, uccide il protettore. Nella colluttazione rimane uccisa anche Maria. Ricercato dalla polizia, Ernesto è ospitato da Lydia. Presto ne diviene l'amante e si pone alla testa di una banda di fuorilegge. Ma una telefonata anonima di Lydia, indignata per un'offesa ricevuta, mette la polizia sulle sue tracce: Ernesto, che si trova assieme alla piccola Rosetta, la figlia di un suo ex-commilitone incontrata per caso in una strada di montagna, la riconduce a casa sana e salva. Poco dopo, mentre tenta di fuggire sulle montagne, è ucciso dai poliziotti.»

Il parere della critica

Paul Eluard, in *Office Professionel du Cinéma*, Cannes, 1946.

«*Il bandito* è il film che ho gustato di più. [...] Cinema espressionista che ci ricorda l'insolito dei film muti.»

Georges Sadoul, in *L'Humanité*, 3 ottobre 1946.

«Questo film ha il grande merito di essere significativo di un temperamento, di un paese, di un'epoca, di una scuola, di uno stile nuovo.»

Lamberto Secchi, «Il cinema ha capito i reduci?», art. cit., p. 174.

«*Il bandito* (1946) di Lattuada, sia detto senza cattiveria, è un personaggio da sconsigliare. Gli va tutto per il peggio: una catastrofe dopo l'altra. [...] In *Il bandito* c'è un altro reduce: quello che ritrova casa e famiglia e riprende la vita di prima. Così Lattuada ci

Regia: Alberto Lattuada — *Soggetto:* Alberto Lattuada — *Sceneggiatura:* Tullio Pinelli, Piero Tellini, Ettore Maria Margadonna, Oreste Biancoli, Mino Caudana, Alberto Lattuada — *Fotografia:* Aldo Toniti — *Scenografia:* Luigi Borzone — *Musica:* Felice Lattuada — *Montaggio:* Mario Bonotti — *Produzione:* Lux Film — *Origine:* Italia — *Durata:* 87'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Amedeo Nazzari (*Ernesto Bruneri*), Anna Magnani (*Lydia*), Carla Del Poggio (*Maria*), Carlo Campanini (*Carlo Pandelli*), Eliana Banducci (*Rosetta Pandelli*), Mino Doro (*Mirko*), Folco Lulli (*Andrea*), Thea Ajmarette (*la tenutaria Tecla*), Mario Perrone (*il gobbo*), Amato Garbini (*il tenutario*), Gianni Appellius (*Calligaris*), Ruggero Mardigali (*il negriero*).

offre le due soluzioni: quella ottimistica e quella pessimistica. Una tutta rose e fiori, e l'altra truculenta: color seppia. Nella rappresentazione dei due casi è evidente l'incapacità del regista nel cogliere le sfumature dell'animo umano. Sebbene *Il bandito* sia un film svelto e contenga anche osservazioni ambientali acute, vi si nota, per quanto riguarda i personaggi, la stessa povertà psicologica di mille film commerciali americani (i soliti 'buoni' e i soliti 'cattivi'). Nel finale, Lattuada arriva a un compromesso, strappa coi denti la redenzione del 'bandito', fa della retorica alla Ettore Malot, vorrebbe spremere, con mezzi un po' troppo facili per un regista che sappiamo tanto intelligente, due lacrimucce agli spettatori.»

Claudio Camerini, *Alberto Lattuada*, La Nuova Italia, Firenze, 1981, p. 22.

«Il ritorno di Ernesto, reduce dalla prigionia in Germania, nella sua Torino è visto attraverso un 'occhio realistico': la macchina da presa si mescola alla folla chiassosa dei reduci che scendono dal treno, si muove orizzontalmente seguendo ora l'uno ora l'altro, registrando incontri gioiosi e drammi personali, felicità e delusioni, affastellando i piani e sovrappopolando di corpi l'inquadratura. È tutto in questa prima sequenza il neorealismo del *Bandito*: un prologo, un'atmosfera, una situazione, l'inizio di una storia.»

Dalla scheda *Il bandito*, a cura di Claudio Camerini, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, op. cit., p. 86.

«Sul piano della scrittura filmica, *Il bandito* è un'opera inedita nella sua combinazione di svariati modelli: le riprese en plein air del neorealismo, la gangster-story (con una franca citazione di *Scarface*), luci e scenografie dell'espressionismo tedesco, situazioni da melodramma, scelta divistica degli attori. Amato dai critici francesi e sovietici, che hanno distinto i valori cinematografici dall'approssimazione dei contenuti (soprattutto nella figura romantica e anacronistica dell'eroe), *Il bandito* resta curiosa testimonianza di una pratica registica che mette a frutto l'esperienza da cinéphile e da critico cinematografico per organizzare in racconto le suggestioni della drammatica realtà del dopoguerra.»

Notizie e curiosità

Il bandito viene presentato nell'autunno del 1946 al Festival di Cannes.

Costato 18 milioni, incassa sul mercato 184 milioni, risultando quarto nella classifica degli incassi dei film usciti durante la stagione 1946-1947.

Il 7 ottobre 1946, poco dopo lo svolgimento del Festival di Cannes, l'onorevole democristiano Paolo Cappa manda una lettera al

presidente dell'Associazione degli Industriali del Cinema (A.N.I.-C.A.), Alfredo Proia, in cui si dichiara allarmato per «l'abuso di motivi drammatici e di elementi drammatici e spettacolari non raccomandabili dal punto di vista morale: il tema del banditismo e dei fuorilegge, la pratica delle case di tolleranza, il rilievo eccessivo di fatti sessuali e morbosi». Il riferimento, anche se non esplicito, a *Il bandito* è evidente.

Il film, inizialmente, aveva per titolo *Il reduce*. In esso fa il suo esordio come attore Folco Lulli, che commerciava in farmaceutici.

Parlano i protagonisti

Alberto Lattuada, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., pp. 116-117.

«La macchina andava a batterie. Un giorno non c'erano neanche le batterie, De Laurentiis non aveva neanche i soldi per quelle, e allora quel meraviglioso uomo che è Tonti mi disse: 'Ma io ho imparato a girare quando ancora c'era la manovella', e ha detto al suo assistente Fossati: 'Tu guarda bene sulla lancetta del ventiquattro che oscilla, una spia, e toccami sulla spalla quando decresce o quando aumenta, e io vado a ventiquattro'.

Amedeo Nazzari, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 117.

«Fu il film con cui ricominciai a fare cinema nel dopoguerra. Lo girammo a Torino, tutto dal vero. Gli interni vennero fatti in un garage perché gli stabilimenti della FERT non erano ancora in efficienza. [...] Anna in quel periodo, chissà perché, soffriva di mania di persecuzione: tanto che fra noi ci fu persino un incidente. Durante una scena particolarmente violenta io dovevo lanciare in faccia un bicchiere di vodka, che poi altro non era che acqua fresca. Lei però si era messa in testa che volessi farle del male. Così ogni volta si interrompeva per urlare a Lattuada: 'Alberto, questo me vo' ceca!'. Alla terza interruzione, seccato e anche offeso, girai sui tacchi e me ne andai inseguito da De Laurentiis e Lattuada che mi pregavano di tornare sui miei passi. Allora girammo una quarta scena che è poi quella che appare nel film.»

Regia: Carmine Gallone — *Soggetto:* tratto dalla commedia «Il grillo del focolare» di Gherardo Gherardi — *Sceneggiatura:* Gherardo Gherardi, Carmine Gallone — *Fotografia:* Ubaldo Arata — *Scenografia:* Gastone Medin — *Produzione:* Excelsa Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Alida Valli (*Giovanna*), Carlo Ninchi (*Padron Cesare*), Roberto Bruni (*Giacomo, suo figlio*), Luigi Almirante (*Popo*), Maria Mercader (*Maria*), Mario Pisu (*Rinaldo*).

Soggetto

Tratto da Ernesto G. Laura, *Alida Valli*, op. cit., p. 81.

«Durante l'occupazione tedesca, Giacomo, l'unico erede di un ricco possidente della campagna romana, per non farsi catturare si rifugia in una grotta, dove è assistito da una ragazza fidata, Giovanna. Il giovanotto, durante una delle visite quotidiane di lei, abusa della ragazza. Arrivano gli alleati, l'occupazione tedesca termina, e il giovane ripudia la ragazza che sta per divenire madre, preferendo sposare una aristocratica di città. La sventurata prende umilmente congedo dalla casa e si ritira a vivere presso una vecchia zia per dedicarsi completamente al suo bambino. Passa qualche anno e la delicata sposina del giovanotto muore. Il vecchio possidente è disperato perché non sono nati eredi, ma qualcuno lo informa dell'esistenza del nipotino illegittimo. Il vecchio allora impone al figlio — che lo fa di buon grado — di riparare il torto e di sposare la ragazza.»

Il parere della critica

Antonio Pietrangeli, in *Star*, n. 7, 16 febbraio 1946.

«È difficile poter riscontrare, in un'opera sola, una così generosa profusione di luoghi comuni, di lampi fumosi e indigesti, di attentati alla decenza intellettuale e alla sensibilità degli spettatori. [...] Gallone, questa volta, ha superato se stesso ed ha portato la sua maniera consueta a conseguenze paradossali. E il pubblico, una volta tanto, non s'è nemmeno divertito.»

Franco M. Pranzo, in *Film*, n. 20, 20 luglio 1946.

«Soggetto da quattro soldi, anche se porta la firma di Gherardo Gherardi e regia da principiante anche se il regista si chiama Carmine Gallone, e fotografia senza anima anche se l'operatore è Arata. Del sonoro non parliamo. Fa pensare alla radio di un tempo quando era proibito collegarsi con Londra. Anche qui, una vicenduola da nulla, han sentito il bisogno di farci vedere quattro o cinque figli di papà, curvi su un tavolino, in un salotto

aristocratico, mentre salvano il Paese sulla carta geografica. Immediatamente dopo li vediamo, poverini, soffrire nel buio di uno scantinato, mentre al di sopra si odono passi di scarponi tedeschi. Questo particolare, secondo il criterio del soggettista e del regista, rende più commerciabile il film. Infatti tutti i veri partigiani, a vedere certe scemenze del genere, chiedono al proprietario del cinema in cui il film si rappresenta, di voler far loro la cortesia di pagare il biglietto doppio. Alida Valli è un'attrice importante. Voglio dire che è un po' al di sopra degli altri che conosciamo. Carlo Ninchi, portando a spasso il solito naso, ha finito coll'annoiarci. Almirante non ci diverte. Pisu recita come a teatro.»

Notizie e curiosità

Il film è stato girato prima del 25 luglio 1943. Uscito dopo la Liberazione, non ha avuto alcun successo di pubblico.

Alcuni dialoghi della scena della seduzione, tratti dal cineracconto del film.

«Giacomo: Giovanna!... Avresti proprio tanta paura a passare una notte con me?

Giovanna: Ma signor Giacomo che dite?!

Giacomo: Macché signor Giacomo! Qui non ci sono signori. Non ci sono altro che due giovani esemplari della razza umana.

Giovanna: Ve ne prego. Non mi guardate!

Giacomo: Tu credi che duemila anni fa due esseri che si fossero trovati nelle nostre condizioni avrebbero avuto vergogna a guardarsi? Non solo si sarebbero guardati, ma si sarebbero parlati anche dei loro sentimenti, dei loro desideri... Lui avrebbe detto: 'Amore, i tuoi occhi sfavillano, le tue labbra che tremano mi promettono parole sublimi e baci infuocati.' E tu, dimmi, tu cosa gli avresti risposto?

Giovanna: Non so...»

Parlano i protagonisti

Per questo film non sono state riscontrate testimonianze significative.

Regia: Carmine Gallone — *Soggetto:* Carmine Gallone — *Sceneggiatura:* Gherardo Gherardi, Carmine Gallone, Gaspare Cataldo — *Fotografia:* Anchise Brizzi — *Scenografia:* Gastone Medin — *Musica:* brani della «Tosca» e di altre opere di Giacomo Puccini — *Montaggio:* Nicolò Lazari — *Produzione:* Excelsa Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Anna Magnani (*Ada*), Tito Gobbi (*Marco*), Tino Scotti (*uno dei macchinisti*), Gino Sinimberghi, Edda Albertini, Hans Hinrich, Heinrich Bode, Ave Ninchi, Joop Van Hulsen, Carlo Duse, Guglielmo Sinaz, Guido Notari, Giuseppe Varni, Antonio Crast, Giulio Neri.

Soggetto

Parallelamente alla rappresentazione in teatro dell'opera *Tosca* di Giacomo Puccini, si rappresenta un episodio della Resistenza. In questa sorta di *Tosca* sull'occupazione tedesca, gli interpreti dell'opera, dopo una serie di peripezie, riescono a fuggire da teatro e a liberarsi dalla minacciosa presenza del nemico.

Il parere della critica

Gian Piero Brunetta, in *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., p. 476.

«La formula del film operistico in Italia e all'estero si spiega con un doppio tipo di impatto col pubblico. Da una parte copre, al livello più alto, grazie alle grandi passioni, alla nobiltà dei sentimenti, tutto il campo della produzione drammatica più ricca di tradizioni culturali nazionali, dall'altra ha un'immediata forza di produzione simbolica nell'immaginario popolare, che, pur partendo e muovendosi entro binari e tracciati conosciuti, può ritrovare nuovi più o meno mistificanti legami col presente, può stabilire inoltre combinazioni impreviste e suggerire inedite trasparenze. [...] In *Avanti a lui tremava tutta Roma*, Gallone, sposando l'opera lirica con i dati della guerra e della Resistenza nello stesso tempo, cercava una riabilitazione ideologica dopo la breve e formale epurazione da cui era stato colpito, e contribuiva, da subito, a mostrare come fosse possibile stemperare e allontanare la tensione resistenziale, senza disperderla del tutto, e riconquistarsi il pubblico fin dalla sua prima rentrée. Si trattava, da parte sua, anche di una scelta opportunistica e del tutto funzionale alle esigenze del momento.»

Notizie e curiosità

Accanto alla Magnani e a Fabrizi, i primi divi italiani di sicuro successo del dopoguerra sono stati i baritoni Tito Gobbi e Gino

Bechi che, in questi anni, sono protagonisti di numerose cine-opere.

Si racconta che alla prima rappresentazione del film, provocò ilarità tra il pubblico il fatto che la Magnani cantasse la parte di Tosca con la voce della Tebaldi.

Parlano i protagonisti

Carmine Gallone, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit. p. 163.

«I film con protagonisti cantanti celebri danno occasione di portare sullo schermo arie e brani di opere, e qualche volta addirittura atti interi. Constatato che questa nuova manifestazione è bene accolta al pubblico, con un passo avanti si giunge a quella che è chiamata l'opera parallela e cioè una vicenda cinematografica parallela a quella dell'opera che permetteva di raccontare in una forma chiara e cinematografica la vicenda, quasi a preparare i momenti lirici che ne rappresentavano il culmine: *Fascino di Bohème*, *Sogno di Butterfly*, *Amami Alfredo* e *Avanti a lui tremava tutta Roma* mi sembrano gli esperimenti più vicini a noi di questo genere.»

Regia: Alessandro Blasetti - *Soggetto:* Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini - *Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini, Mario Chiari, Anton Giulio Majano, Diego Fabbri - *Fotografia:* Mario Craveri - *Scenografia:* Salvo D'Angelo - *Musica:* Enzo Masetti - *Montaggio:* Gisa Radicchi Levi - *Produzione:* Orbis Film - *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, Mariella Lotti, Elisa Cegani, Dina Sassoli, Ave Ninchi, Ada Dondini, Arnoldo Foà, Dante Maggio.

Soggetto

Dalla scheda *Un giorno nella vita*, nel volume *L'ultimo schermo*, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op. cit., p. 24.

«In cerca di un rifugio, avendo un compagno ferito, alcuni partigiani si ricoverano nel chiostro di un convento di clausura. Le suore, che ignorano la drammatica realtà resistenziale, restano sconcertate per l'inattesa intrusione, tuttavia, di fronte alle condizioni del giovane, per meglio assisterlo consentono agli uomini di entrare nel convento. L'imprevisto impatto con gli avvenimenti che stanno insanguinando il paese viene accentuato dall'obbligatoria convivenza di religiose e resistenti a causa di un prolungato bombardamento aereo: è l'occasione per chiarimenti e comprensione, perché dolore e serenità s'intreccino nei ricordi e nelle attese. Ma la tragedia della guerra non concede sospensioni: partiti i partigiani, i nazisti irrompono tra le celle e fucilano le suore per rappresaglia.»

Il parere della critica

Dal *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano: 1945- 1955*, a cura di Gianni Rondolino, op. cit., p. 7.

«Blasetti non ha saputo liberarsi dai vincoli di un mestiere che gli impediva di affrontare con nuovi mezzi la realtà tragica del momento. Il neorealismo è alle porte, ma il regista ancora indulge nei facili schemi dello spettacolo tradizionale. Tuttavia il film è animato da un profondo e sincero spirito umanitario e pacifista che rende accettabile una storia per altri versi melodrammatica e qua e là fumettistica.»

Dalla scheda *Un giorno nella vita*, nel volume *L'ultimo schermo*, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op. cit., pp. 24-25.

«Sceneggiato con intenzione corale, così da non squilibrare il

racconto con protagonisti a tutto tondo, il film s'addentra nell'insolita situazione con indubbia misura e sensibilità. Nel ristretto microcosmo umano trova elementi e materia per un apologo sugli orrori della guerra che sa scansare i facili richiami all'umanitarismo e pure la nobiltà di sentimenti soltanto enunciati. L'esperienza del conflitto è ancora negli occhi, ma Blasetti ed i suoi collaboratori riescono a distanziarsene con provvidenziali scelte antiretoriche.»

Umberto Barbaro, in *L'Unità*, 18 aprile 1946.

«Al di là dell'inverosimiglianza, al di là della macchinosità della vicenda, al di là soprattutto delle tesi reazionarie... *Un giorno nella vita* è un film che documenta anzitutto la felicità quasi costante dell'ispirazione figurativa: in tagli, angolazioni e inquadrature personalissime, in cui la luce, coll'accentuazione giusta, dà rilievo a particolari che, nell'irreversibile istanza formale, traggono allusività e significazioni impensate. Film bellissimo dunque.»

Notizie e curiosità

«Quando finirà la guerra?», chiedono le suore ai partigiani. «Presto, se tiriamo tutti dalla stessa parte», rispondono i partigiani alle suore.

Un giorno nella vita è stato uno dei primissimi film prodotti dopo la Liberazione.

Parlano i protagonisti

Alessandro Blasetti, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 99.

«*Un giorno nella vita* è il film mio che mi è piaciuto e ancora oggi mi piace più di tutti. Io sono una persona che ha un estremo rispetto della fede, estremo. Ho un tale rispetto della fede che voglio credere a tutti i costi. Sia questo mio film che *Roma città aperta* trattano del contributo dato alla Resistenza dai comunisti e dai cattolici, uniti. C'è comunque una differenza, perché in *Un giorno nella vita* il cattolico tra i partigiani si può intuirlo ma non lo si definisce né si manifesta mai come tale. Il comunista invece è apertamente comunista, il personaggio di Foà è apertamente tale e ha di fronte a sé non il cattolico ma l'americano. Il film, oltretutto, è visto non considerando già più il tedesco come nemico, ma considerando, invece, il soldato tedesco, ossia la Wehrmacht, come strumento della tirannide. Difatti la storia termina con la pietà per un tedesco morente e con le suore che alla fine si fanno uccidere per assisterlo e non abbandonarlo».

Soggetto

Il nucleo centrale della vicenda-melodramma, rappresentata a Napoli, è la ricostruzione di un episodio drammatico, nel quale un gruppo di fascisti viene mostrato con gli attributi della delazione e dell'assassinio.

Regia: Giacomo Gentilomo — *Fotografia:* Anchise Brizzi — *Produzione:* Rinascimento — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Tito Gobbi, Adriana Benetti, Vera Carmi, Carlo Ninchi, Ernesto Almirante, Vittorio Caprioli, Lilly Grando, Arnoldo Foà, Salvatore Cuffaro.

Il parere della critica

L'Osservatore romano, 6 marzo 1946.

«Purtroppo è risaputo che avidità e spirito di parte hanno offuscato la sensibilità di alcuni nostri conterranei: ciò però non giustifica che vengano illustrate sullo schermo queste macchie di miseria morale.»

Gian Piero Brunetta, in *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., p. 402.

«In *Un americano in vacanza* di Zampa, *Il canto della vita* di Carmine Gallone, *La vita ricomincia* di Mattòli, *O' sole mio* di Giacomo Gentilomo, agli sfondi scenografici di cartapesta dell'opera lirica o dell'avanspettacolo e ai meccanismi narrativi del tutto astratti del cinema di consumo, si sostituiscono riprese in 'plein air' e si pone la guerra non come elemento centrale dell'azione, quanto piuttosto come struttura di fondo, motivo di disturbo, variante accidentale.»

Notizie e curiosità

In *O' sole mio*, Vittorio Caprioli è al suo debutto come attore di cinema.

Il film è stato girato al Pallonetto di Santa Lucia, un quartiere di Napoli.

Parlano i protagonisti

Vittorio Caprioli, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 103.

«Il film, a parte l'intreccio, non era affatto brutto. Era intramezzato da pezzi di documentario girati subito dopo la liberazione di Napoli che erano molto validi».

Parlano i protagonisti

Carla Del Poggio, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 99.

«Umberto Sacripante, attore caratterista all'epoca abbastanza noto e con cui avevo già lavorato, mi disse: «Guarda, ho trovato un produttore per fare un film». Mi fece leggere la sceneggiatura. Il film è stato girato un po' dall'operatore, un po' da Sacripante, perché eravamo una troupe in continuo movimento e non mi ricordo neanche perché. In questo continuo movimento il regista era questo stranissimo tipo: Jack Salvatori, un italo americano tornato in Italia con gli americani, lungo, magro, barbuto, rossiccio che, regolarmente ubriaco, cadeva altrettanto regolarmente da una certa jeep per cui ogni tanto qualcuno lo andava a raccogliere. Non sembrava certo un regista di professione. Chissà come riuscì a farsi affidare la regia di questo film! Che comunque non dicesse proprio, appunto, per via delle terribili sbronze. E così io girai per la regia dell'operatore o di Sacripante che, come accadeva nell'immediato dopoguerra, era la persona che forse, per produrlo, aveva racimolato i quattrini da uno, smanioso di fare il produttore. Questo Salvatori era un disgraziato, chiedeva sempre i soldi per bere... E poi non era simpatico, era assurdo.»

Regia: Jack Salvatori — Produzione: Istituto Nazionale Luce — Origine: Italia.

INTERPRETI: Dina Sassoli, Roldano Lupi, Gino Cervi, Umberto Sacripante, Carla Del Poggio.

Regia: Ennio Cerlesi, Piero Tellini — *Soggetto:* Piero Tellini, Massimo Rendina — *Sceneggiatura:* Piero Tellini, Massimo Rendina, Ennio Cerlesi — *Fotografia:* Luigi Fiorio — *Scenografia:* Luigi Rovere — *Musica:* Giovanni Fusco — *Montaggio:* Mario Serandrei — *Produzione:* Titanus-OCI — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Eduardo De Filippo (*Paolo*), Adriana Benetti (*la figlia di Paolo*), Enzo Fiermonte, Piero Lulli, Titina De Filippo, Enrico Viarisio, Annibale Betrone, Olinto Cristina, Giacinto Molteni, Carlo Campanini, Mario Maina, Ennio Capaldi.

Soggetto

Dal catalogo *Eduardo e il cinema*, a cura del Cine Club Napoli, Tempi Moderni, Napoli, 1985, p. 76.

«Paolo Bianchi è un povero diavolo che non s'interessa di politica. Per un equivoco viene arrestato dai tedeschi come comunista, un amico influente lo fa rilasciare e gli procura un lasciapassare delle autorità germaniche. Senza volerlo né saperlo, Bianchi rende preziosi servizi ai partigiani, ma dopo la liberazione viene accusato di collaborazionismo. Chi lo salverà da ulteriori guai? Il solito amico, naturalmente, che è ancora e sempre un inamovibile 'pezzo grosso'.»

Il parere della critica

Il film passa pressoché inosservato dalla critica.

Notizie e curiosità

Si tratta di una isolata prova registica di Ennio Cerlesi, già noto attore di cinema. Piero Tellini, uno dei migliori sceneggiatori italiani, viene associato alla regia.

Eduardo, nelle vesti di un personaggio umiliato e offeso, travolto da eventi più grandi di lui, offre una prova notevole di interpretazione.

Parlano i protagonisti

Non sono state individuate fonti di testimonianze dirette.

Soggetto

Si tratta di una vicenda d'amore, gelosia, delazione, vendetta. Bruno, di ritorno dal fronte russo, riceve una lettera anonima, ma in realtà scritta da Tullio, nella quale gli rivela che, durante la sua assenza, Gina, la sua donna, lo aveva tradito per mettersi con Tullio. Bruno, disperato, abbandona la donna per unirsi ai partigiani. Gina, quando si accorge che Tullio è un delatore e scopre che ha denunciato, con un'altra lettera anonima, Bruno ai tedeschi per l'attività partigiana, lo uccide. Ora Gina si trova in carcere, ma può ancora sperare in una favorevole testimonianza da parte di Bruno, di ritorno dalla guerra partigiana.

Regia: Mario Camerini — *Soggetto:* Ivo Perilli — *Sceneggiatura:* Mario Camerini, Carlo Musso, Nino Novarese, Ivo Perilli, Turi Vasile — *Fotografia:* Massimo Terzano — *Scenografia:* Gastone Medin — *Musica:* Alessandro Cicognini — *Montaggio:* Baccio Bandini — *Produzione:* Lux Film-Ninfa — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Clara Calamai (*Gina*), Andrea Checchi (*Bruno*), Otello Toso (*Tullio*), Carlo Ninchi (*Rossini*), Dina Sassoli (*Giulia*), Giovanna Scotto (*Maria*), Armando Martelli (*il Cavaliere*), Stefano Fossari (*Tenente*), Heinrich Bode (*Sergente Karr*), Vittorio Duse (*Ettore*).

Il parere della critica

Antonio Pietrangeli, in *Star*, n. 46, 8 dicembre 1945.

«I protagonisti sono ridotti alle proporzioni di personaggi da operetta.»

Umberto Barbaro, in *L'Unità*, 1 dicembre 1945.

«I tipografi e le donne del popolo sono rivoluzionari da Vaudeville.»

Alberto Moravia, in *La nuova Europa*, n. 49, 9 dicembre 1945.

«Il merito di Camerini è stato quello di essere consapevole dei suoi limiti e di non aver quasi mai cercato di uscirne. Ne è una prova quest'opera, in cui la Resistenza ai tedeschi è trattata negli stessi modi ed espressa nello stesso genere di personaggi dei piccoli intrighi amorosi di *Gli uomini che mascalzoni* e altri suoi film passati.»

Notizie e curiosità

Uscito a Roma verso la fine del 1945, *Due lettere anonime* viene accolto molto male dal pubblico perché molti romani non gradi-

scono di trovarvi rappresentata la collaborazione di alcuni cittadini di Roma con i tedeschi.

In questo senso, il film è da considerare l'anti-Roma città aperta. Pur tuttavia, *Due lettere anonime* è il primo film del dopoguerra ad essere venduto all'Unione Sovietica.

Nel film, Camerini ricorre ad immagini documentarie della lotta di Resistenza e inserisce una lunga sequenza dell'arrivo degli alleati a Roma, precedentemente girata come materiale di repertorio.

Per primo, Camerini fa interpretare la parte di un sergente tedesco a un partigiano antinazista.

Il film è stato girato negli stabilimenti della Scalera, con gli ambienti ricostruiti a teatro.

Parlano i protagonisti

Mario Camerini, in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, op. cit., p. 225.

«*Due lettere anonime* non era un brutto film. Era un film sulla situazione politica del tempo.»

Regia: Arturo Gemmiti — Produzione: Pastor — Origine: Italia.

INTERPRETI: Zora Piazza, Piero Bigerna, Pietro Germi, Fosca Freda, Ubaldo Lay.

1946 MONTECASSINO

Soggetto

Tratto dalla scheda *Paisà*, nel *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano: tutti i film dal 1945 al 1955*, a cura di Gianni Rondolino, op. cit., pp. 13-15.

«Il film [...] è un vasto panorama dell'Italia dal 1943 al 1945 suddiviso in sei episodi. Il primo si svolge in Sicilia nel 1943, dove una ragazza del luogo, Carmela, si offre di far da guida a una pattuglia di soldati americani che devono raggiungere una torre abbandonata. Rimasta sola nella torre con un soldato lasciato di guardia, nasce tra i due giovani un idillio che sarà bruscamente troncato dall'uccisione dell'americano da parte di una pattuglia tedesca che, trovata la ragazza nella torre, l'ucciderà abbandonandola poco lontano. Gli americani, di ritorno, crederanno che il loro compagno sia stato ucciso da Carmela. Il secondo episodio ha per sfondo Napoli e per protagonisti uno 'sciucsià' e un soldato negro. Il primo riesce a catturare il secondo in stato di ubriachezza e a rubargli le scarpe mentre dorme, ma viene rintracciato il giorno seguente dal negro che lo vuole ricondurre dai genitori. Il ragazzino però è orfano e vive tra gli sfollati nelle grotte di Margellina: a quella vista il soldato americano rimane turbato e fugge sulla sua jeep. Il terzo episodio narra di una prostituta romana che incontra un carrista americano, al quale aveva offerto ospitalità sei mesi prima, quand'era una brava ragazza, il giorno della liberazione di Roma. Il soldato americano ubriaco le ricorda questo episodio senza riconoscerla, e la ragazza gli lascia un indirizzo presso il quale, gli dice, potrà ritrovare la ragazza d'allora. Ma il giorno dopo il soldato parte per il fronte e straccia il foglietto con su scritto l'indirizzo; la ragazza invano l'attende sotto il portone di casa sua. Nel quarto episodio assistiamo alla liberazione di Firenze, casa per casa, ad opera dei partigiani, mentre gli alleati attendono lo sviluppo della situazione sulle colline della città. Su questo sfondo si svolge una breve storia d'amore che si conclude tragicamente: una croce-rossina alleata che un tempo aveva studiato a Firenze cerca di rintracciare un giovane pittore che aveva amato, e che ora è un

Regia: Roberto Rossellini — *Soggetto:* Sergio Amidei, Federico Fellini, Victor Haines, Klaus Mann, Marcello Pagliero, Roberto Rossellini — *Sceneggiatura:* Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Vasco Pratolini — *Fotografia:* Otello Martelli — *Musica:* Renzo Rossellini — *Montaggio:* Eraldo Da Roma — *Produzione:* OFI-Foreign Film Production-Capitani Film — *Origine:* Italia — *Durata:* 124'.
INTERPRETI E PERSONAGGI:

1° episodio: SICILIA

Carmela Sazio (*Carmela*), Robert Van Loon (*Joe*), Benjamin Emanuel, Raymond Campbell, Merlin Berth, Mats Carlson, Leonard Penish (*soldati americani*), Harold Wagner, Albert Heinze (*i due soldati tedeschi*), Carlo Pisacane (*il vecchietto di Gela*).

2° episodio: NAPOLI

Dots M. Johnson (*Juv, il soldato nero*), Alfonsino Pasca (*Pasquale, lo scugnizzo*), Pippo Bonazzi.

3° episodio: ROMA

Gar Moore (*Fred*), Maria Michi (*Francesca*), Lorena Berg (*sora Amalia, la padrona della pensione*).

4° episodio: FIRENZE

Harriet White (*Harriet, l'infermiera*), Renzo Avanzo (*Massimo*), Gigi Gori (*Gigi, un partigiano*), Gianfranco Corsini (*Marco, un altro partigiano*), Giulietta Masina (*una ragazza sulla scala del palazzo*).

5° episodio: APPENNINO EMILIANO

William Tubbs (*Bill Martin, cappellano militare*), Newell Jones (*Capitano Jones, cappellano*), Elmer Feldman (*Capitano Feldman, cappellano*), e con la partecipazione di monaci francescani di un convento di Maiori.

6° episodio: PORTO TOLLE, SUL DELTA DEL PO

Dale Edmonds (*Dale, l'americano dell'OSS*), Cigolani (*se stesso*), Robert Van Loel (*il tedesco*), Alan e Dane (*due soldati americani*).

capo partigiano; quando finalmente raggiunge le file partigiane, viene a sapere che il pittore è morto. Il quinto episodio ha per scenario le mura di un convento di frati in Romagna, presso ai quali giungono, alla liberazione, tre cappellani militari alleati. I frati li accolgono con gioia e li festeggiano allestendo loro un buon pranzo ma, accortisi che dei tre cappellani uno solo è cattolico — gli altri due sono uno protestante e uno ebreo — decidono di astenersi dal cibo, sperando che questo loro 'fioretto' ottenga la conversione dei 'peccatori'. L'ultimo episodio, il più tragico e il più bello di tutti, si svolge nel delta padano, dove partigiani ed ex prigionieri americani combattono contro i tedeschi. Catturati da questi, subiscono un diverso atteggiamento: gli americani come 'nemici' sono condotti verso un campo di prigionia; i partigiani, come 'traditori e ribelli', sono gettati nel fiume ad uno ad uno con una pietra legata ai piedi.»

Il parere della critica

Alfredo Orecchio, sul *Messaggero*, 19 settembre 1946.

«Il regista Roberto Rossellini ha dato prova di saper fare un bello e non dimenticabile film: ha dato prova che potremo finalmente marciare, e non da ultimi, sulla grande strada del libero cinema europeo.»

Arturo Lanocita, sul *Corriere della Sera*, 19 settembre 1946.

«Nel film di Rossellini va cercato quel che egli ci mette, una testimonianza del tempo così da far pensare più spesso al documentario che al documento. Rossellini si stacca dalle vibrazioni dei nostri giorni con l'obiettività e la misura dell'estraneo se non del postero, ed ha il segreto della quasi totale assenza di passioni.»

Nino Ghelli, in *Cine Illustrato*, 25 settembre 1946.

«Il mediocre mestiere che sostiene questo film non appare mai nobilitato da un motivo veramente poetico. *Paisà* è minato da un'insopportabile lentezza narrativa. [...] Lento, inefficace come montaggio, sciatto nella sceneggiatura, il film è inutilmente minuzioso e fondamentalmente superficiale.»

Umberto Barbaro, in *L'Unità*, 19 settembre 1946.

«La prima manifestazione di arte cinematografica di Venezia si è chiusa assai bene con un film italiano che ha ottenuto un vivo successo di pubblico. Il fortunato regista di *Roma città aperta* ha dato, con questa sua ultima fatica, una nuova prova della sua sensibilità attenta ai problemi attuali e della vena poetica che sa attingere, in un tono vagamente elegiaco e patetico, il realismo crudo delle sue immagini.»

Lo stesso Barbaro, tornando sul film alcuni mesi dopo scrive:

«Con il film *Paisà* il giovane regista Rossellini ha, per dirla col

gergo degli sportivi, battuto gloriosamente il suo stesso record: ha dato cioè un'opera altissima, ancor più complessa e più valida, artisticamente del suo precedente *Roma città aperta*. Due film che hanno ottenuto, sugli schermi di tutto il mondo, uno straordinario successo senza precedenti, e il consenso, singolarmente unanime, della critica. [...] Anche il fatto che la connessione degli episodi non si avvalga di alcun legame esteriore, ma che la pregnanza sintetica di essi, colta nell'essenziale disadorno, e però fulmineamente efficace, sia demandata allo spettatore, è un titolo di alta nobiltà di questo grande film che addita una strada, per contenuto e per forma, alla nuova cinematografia italiana. Strada difficile e appassionante per la quale, ci auguriamo, vorranno cimentarsi i migliori.»

Giorgio Prosperi, sul *Giornale d'Italia*, 5 marzo 1947.

«Quel che c'è di nuovo e autentico nel film è la sua verità, l'impassibile rigore con cui è ritratta una materia folta di insidie sentimentali con una sprezzatura totale di ogni regola acquisita, di ogni convenzione cinematografica, di ogni esteriore imbellettamento. Un film in cui è impossibile distinguere la sceneggiatura e la ripresa, tanto son prese dall'obiettivo di Rossellini, prima che il gusto, il sentimento e la riflessione intervengano a corrompere la schiettezza.»

Marcello Vazio, in *La Rivista del cinematografo*, 24 settembre 1946.

«*Paisà* è una pellicola slegata, composta di sei episodi falsi, pieni di retorica e di cattivo gusto.»

Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 19 settembre 1946.

«Il film, nonostante il gran rumore suscitato, respira solo a tratti il clima della vera poesia. [...] Per quanto riguarda l'episodio romano: non sarebbe stato possibile farne a meno, con grande guadagno per l'estetica, l'opportunità e la morale? Perché mandare all'estero simili ritratti delle donne italiane? Non basta quello che ne diranno i soldati che tornano? Lo stesso valga per l'episodio napoletano che, se ha momenti di rara felicità, dipinge d'altro canto un inutile quadro della miseria di Napoli, che avremmo preferito fosse rimasto tra noi.»

Paul Eluard, presentando *Paisà* a Parigi.

«Un film al cui interno vagabondiamo quasi con passione, con lo sguardo avido, ma in cui, da buoni curiosi, siamo anche attori e spettatori. Vediamo e siamo visti, e quello che vi accade ci disorienta e ci stupisce. La vita ci trascina, ci sommerge, ci domina, perché è sempre la vita del primo venuto, colto in strada, uomo, donna, bambino, civile, soldato, con i gesti di tutti e come una fiamma improvvisa di gesti di nessuno in un paese preso in

trappola. Un popolo che si dibatte, come spesso tanti altri popoli, contro la potenza dei padroni, e contro la propria debolezza, contro l'ingiustizia e la miseria; un film in cui si confessano non solo le proprie colpe, ma la propria innocenza, il proprio valore e le proprie buone azioni, non solo le proprie disgrazie, ma i propri desideri e la propria gioia, per amore della verità; una verità di volta in volta o miserabile o gloriosa. Senza voler mostrare gli uomini del suo paese migliori di quello che sono, Rossellini, con audacia sconvolgente e tranquilla, compensa e rettifica il passato delle vittime con la speranza degli eroi.»

Gian Piero Brunetta, in *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., p. 374.

«Di episodio in episodio, *Paisà* si carica di intensità drammatica e nelle immagini del recupero del corpo del partigiano fucilato, che il Po trascina e che i pescatori osservano in silenzio, legittima, nel modo più naturale e diretto, l'incontro tra lotta armata e partecipazione popolare alla lotta antinazista. Non c'è alcun grido di protesta e di violenza nella denuncia (neppure nelle scene agghiaccianti nell'inferno napoletano). Piuttosto il senso di un pianto sommerso e composto, una commozione ferma anche nei momenti di più alta intensificazione drammatica, come nell'ultimo episodio, quando la macchina da presa segue il bambino piangente aggirarsi al di fuori della baracca di pescatori, tra i corpi senza vita contro cui si è abbattuto il furore della rappresaglia nazista.»

Gianni Rondolino, in *Rossellini*, op. cit., p. 100.

«Parlare di *Paisà* significa parlare d'un film che dalla maggior parte della critica, italiana e straniera, fu considerato per lungo tempo il capolavoro di Rossellini. Più ancora di *Roma città aperta*, che pure segnò l'inizio della fama rosselliniana, *Paisà* fu subito visto come un grande affresco storico-sociale, in cui le vicende dei singoli e quelle della collettività, in un particolare momento della storia d'Italia, trovavano modi e forme di grande forza rappresentativa, momenti di altissima drammaticità. Al di là delle novità linguistiche, della struttura aperta del racconto, ovvero di qualche cedimento o di talune ingenuità e approssimazioni, ciò che colpì allora e in seguito fu soprattutto la tensione al tempo stesso artistica e morale: una tensione che andava oltre quella di *Roma città aperta* e si allargava in una visione del mondo più aperta e articolata.»

Notizie e curiosità

Paisà ha vinto la Coppa ANICA alla XI Mostra di Venezia del 1946 (ex-aequo con altri otto film). Ha vinto, inoltre, il Nastro

d'argento 1946-47 per la migliore regia, migliore sceneggiatura e miglior commento musicale. All'estero, ha vinto, fra l'altro, il premio «New York Critics» per il miglior film straniero nel 1948 e il «National Board of Review» quale miglior film nel 1948.

Gli episodi della *Sicilia* e dell'*Appennino Emiliano* sono stati girati a Maiori, sulla costiera amalfitana.

Il film è stato girato in sei mesi, con pochi mezzi e attrezzature di fortuna.

Massimo Mida, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., pp. 109-110.

«La realtà della guerra era ancora presente e viva in tutto il paese, e divenne l'ispiratrice diretta del film: il soggetto aveva appunto preso l'avvio dalla situazione italiana quale si presentava negli ultimi mesi dell'occupazione tedesca. Sei mesi trascorsi su e giù per l'Italia..., un lavoro che, sotto la guida estrosa di Rossellini, si snodava intenso e divagato insieme: la sceneggiatura nasceva di giorno in giorno, i dialoghi furono stesi scena per scena, episodio per episodio. E il copione si trasformava, si adattava alle impressioni che provavamo: una condizione umana, la storia di un uomo o di una donna incontrati per caso, la lacrima o il sorriso di un bambino — in funzione magari di comparsa — colti a volo durante la lavorazione. Non rivelo certo una novità se dico che il primo episodio di *Paisà*, quello dell'incontro della ragazza siciliana con il soldato americano, è intimamente legato, e ha subito tutte le variazioni possibili, con la viva presenza degli interpreti che sostennero i ruoli di protagonisti: la ragazza napoletana Carmela e il soldato americano Robert, che Rossellini improvvisò attori: la prima incontrata casualmente in una campagna del napoletano vicina al paese di Santa Maria La Bruna e il secondo scelto tra i soldati americani di stanza a Napoli. Soprattutto per dirozzare Carmela, una ragazza cresciuta tra la miseria, assolutamente primitiva (e il suo caso, in seguito, divenne pietoso; aveva abitato per un mese e più con la troupe, in mezzo cioè a gente 'civile', e non si riadattò più, così ci raccontarono qualche tempo dopo, alla sua vita impossibile di diseredata: la prima vittima, dunque, del neorealismo che soleva appunto trasformare in attori uomini e donne presi dalla strada), tutti offrimmo il nostro contributo; era un lavoro duro e difficile, perché a Carmela, nonostante la buona volontà, non era facile — per lei che non sapeva quasi né leggere né scrivere — imparare le battute e i movimenti. Eppure l'impossibile avvenne: la scelta di Rossellini era caduta su questa ragazza ignara, e Carmela doveva recitare ad ogni costo: con le buone o con le cattive, con le lusinghe o con le minacce. Così, per l'episodio del convento, il quinto del film,

Rossellini riplasmò, con un lavoro paziente e nello stesso tempo entusiasmante, il soggetto originale a contatto della psicologia dei frati che abitavano nel convento stesso dove l'episodio fu realizzato. Era un convento che si trovava a Maiori, a pochi chilometri da Amalfi. Anche se i fraticelli meridionali divennero romagnoli, non era questo che importava; la cosa essenziale era un'altra. Entrato in quel convento, Rossellini aveva maturato l'idea basilare, il tema centrale dell'episodio, l'ispirazione certa: quella di un luogo che la guerra aveva sfiorato senza tuttavia penetrarvi, un collettivo umano rimasto intatto e primitivo. Era quel senso ascetico, quasi patriarcale, che doveva offrire al racconto un significato nuovo. Il fatto che i fraticelli fossero napoletani aveva, e giustamente, un'importanza assolutamente secondaria. E Rossellini ebbe ragione. Dalle stesse parole dei frati, dalle loro impressioni sui giorni e le vicende dolorose della guerra (della quale avevano un'idea limitata, diremmo a compartimenti stagni e sensazioni fuggevoli), dal loro ignaro e ingenuo atteggiamento e qualche volta da quel ritroso stato d'animo di volontaria rinuncia a capire quello che era accaduto agli uomini e al paese in cui loro stessi vivevano (e in questo c'entrava senza dubbio una buona dose di pigrizia mentale, quel restare chiusi e gelosi nel mondo delle loro quotidiane abitudini), il regista seppe intuire tutto quello che poteva arricchire e sviluppare nella direzione voluta il suo racconto. Rossellini fu felice nelle invenzioni e seppe esprimere interamente in immagini il frutto di quelle osservazioni. La stessa cosa avvenne, in misura più o meno diversa, anche per gli altri episodi. Quello di Napoli prese forma e sostanza soltanto quando furono scelti gli interpreti, il piccolo Pasca' e il negro, e dopo che Rossellini li ebbe visti insieme prendere confidenza e scambiarsi sorrisi e battute; solo allora riuscì a inserirli perfettamente nel 'coro', tra gli sfollati nell'interno della grotta di Mergellina, fitta di baracche. Nell'episodio fiorentino, i partigiani erano invitati a dire la loro opinione sulle battute e sulle situazioni, magari con Vasco Pratolini, che collaborò con noi a inventare la tenue ma essenziale trama dell'episodio. [...] Quella di *Paisà* fu una collaborazione piena e totale: un esempio straordinario per l'arte del cinema che prevede la possibilità di un lavoro collettivo, purché naturalmente il film riceva la superiore impronta del regista-creatore. L'ultimo episodio, quello dei partigiani che operavano nel delta del Po, nacque, inquadatura per inquadatura, ispirato direttamente dalle loro gesta, dalle varie storie che ci furono raccontate. Rossellini, insomma, aveva già adottato, in *Paisà*, il metodo che Luchino Visconti ebbe occasione di riprendere e portare a conseguente sistema, ne *La terra trema*: quello cioè di completare e di far progredire il soggetto del film, elaborato in precedenza su una stesura di massima, con l'ausilio del racconto degli stessi interpreti presi dalla vita reale, i quali sono invitati a collaborare e a suggerire perfino battute di dialogo».

Parlano i protagonisti

Roberto Rossellini, in *Bianco e Nero*, n. 2, febbraio 1952.

«Ogni film che ho realizzato mi interessa per una data scena, per il finale che, magari, ho già in mente. In ogni film io vedo l'episodio cronachistico e il *fatto*. Tutta la mia preoccupazione non è che di arrivare a tale *fatto*. Gli altri, gli episodi cronachistici, mi rendono come balbettante, come distratto, estraneo. Sarà una mia incompletezza, non dico di no, ma devo confessare che un episodio che non è di capitale importanza mi infastidisce, mi stanca, mi rende addirittura, se si vuole, impotente. ... E dell'ultima parte di *Paisà* avevo in testa quei cadaveri che passavano sull'acqua, lentamente naviganti sul Po, col cartello che recava la scritta 'Partigiano'. Il fiume ha portato per mesi quei cadaveri. Era facile incontrarne diversi, nello stesso giorno».

Sergio Amidei, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 108.

«La sceneggiatura di *Paisà* era tutta scritta, soltanto che l'intervento di Federico durante la lavorazione ha cambiato certi significati, li ha resi un po' più fantastici, come è nel suo stile. Meno realistici e più fantastici. Lui faceva l'aiuto e non lo sceneggiatore, alla sceneggiatura non aveva partecipato, e credo sia intervenuto non nel primo episodio, ma su quello di Napoli e poi su quello dei frati».

Federico Fellini, in *Segnacolo*, agosto 1961.

«*Paisà* è stato il vero primo incontro col cinematografo. Da lì ho capito che il cinematografo forse era il mezzo d'espressione mio più congeniale, che, facendo il conto con la mia pigrizia, con la mia ignoranza, con la mia curiosità di vita, con la mia voglia di curiosare, di vedere tutto, di indipendenza, di mancanza di regola e di capacità di veri sacrifici, mi sentivo che il cinematografo era la forma di espressione più giusta per me e questa qui è la lezione vera che ho preso da Roberto. Questa umiltà di fronte alla camera e in un certo senso questa straordinaria fiducia nelle cose fotografate, negli uomini, nelle facce».

Regia: Giorgio Ferroni — *Soggetto:* Rodolfo Sonogo — *Sceneggiatura:* Indro Montanelli, Rodolfo Sonogo, Giorgio Ferroni — *Musica:* Enzo Masetti — *Produzione:* C.V.L. — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Dina Sassoli, Roldano Lupi, Nadia Fiorelli, Rubi D'Alma, Antonio Centa, Nino Pavese, Tino Scotti, Aldo Silvani, Otello Seno.

Soggetto

Si tratta della ricostruzione romanzata della vita dei partigiani e delle loro imprese contro i tedeschi così come erano realmente accadute a Pian delle Stelle, una località alpina sopra Bolzano.

Il parere della critica

Il film ha avuto uno scarsissimo riscontro critico e, per lo più, è recensito come pellicola di basso livello, sia formale che contenutistico.

Notizie e curiosità

Si tratta di uno dei primi lungometraggi a soggetto prodotti con denaro di una associazione partigiana: nel caso specifico, i partigiani di Belluno. Alcuni di questi partigiani fecero parte della troupe e opera di consulenza durante le riprese.

Parlano i protagonisti

Rodolfo Sonogo, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 121.

«*Pian delle stelle?* È un film di nessun conto, meglio dimenticarlo.»

Soggetto

Tratto dalla scheda *Sciuscià*, a cura di Orio Caldiron, Elio Girlanda, Pietro Pisarra, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, op. cit., p. 894.

«Giuseppe e Pasquale, due piccoli sciuscià romani, lucidano scarpe agli alleati, vendono cioccolata e fanno piccoli traffici di borsa nera, che consentono loro di comprarsi un cavallo bianco a lungo desiderato. Ma Attilio, il fratello di Giuseppe, maggiore dei due, li coinvolge a loro insaputa in un furto. Riconosciuti dalla derubata e arrestati, per istinto generoso tacciono i nomi dei ladri e finiscono nel riformatorio, assieme ad altre centinaia di ragazzi. Successivamente Pasquale si decide a parlare solo perché crede che l'amico sia stato torturato; questo equivoco li divide e li rende nemici. Durante una proiezione cinematografica (in cui si vedono scene di guerra e Ridolini) offerta dai preti ai carcerati i due ragazzi con altri tre riescono a fuggire. Pasquale, riacciuffato, decide in un momento di abbandono di accompagnare la polizia a riprendere il compagno nascosto nel luogo in cui tenevano il cavallo. E lì scopre che Giuseppe se ne è andato da poco con il cavallo. Lo rincorre e per un tragico incidente, durante un litigio, lo fa cadere dalla spalletta di un ponte, uccidendolo mentre il cavallo bianco fugge nitrendo.»

Il parere della critica

Luigi Chiarini, in *Bianco e Nero*, n. 7, luglio 1951.

«E che, forse *Sciuscià* di De Sica era mosso dal gusto malato di rappresentare i ragazzi italiani imbrogliocelli e ladri, che si contendevano i negri per lustrare loro le scarpe? O non è forse una delle più coraggiose e accorate difese dell'infanzia, un'accusa terribile contro una società, direi meglio una civiltà che ogni vent'anni scatena guerre sempre più tremende, delle quali l'infanzia incolpevole e innocente sopporta tanta parte di peso? Un'accusa di sistemi carcerari inumani che aggiungono male al male?»

Regia: Vittorio De Sica — *Soggetto:* Cesare Zavattini — *Sceneggiatura:* Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Adolfo Franci, Vittorio De Sica, Cesare Giulio Viola — *Fotografia:* Anchise Brizzi — *Scenografia:* Ivo Battelli — *Musica:* Alessandro Cicognini — *Montaggio:* Niccolò Lazzari — *Produzione:* Società Cooperativa Alfa Cinematografica — *Origine:* Italia — *Durata:* 95'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Aniello Mele (*Raffaele*), Bruno Orseni (*Arcangelo*), Emilio Cigoli (*Staffera*), Rinaldo Smordoni (*Giuseppe*), Franco Interlenghi (*Pasquale*), Gino Saltamerenda (*il «Panza»*), Anna Pedoni (*Nannarella*), Enrico De Silva (*Giorgio*), Antonio Lo Nigro (*Righetto*), Angelo D'Amico (*il Siciliano*), Antonio Carlino (*l'Abruzzese*), Francesco De Nicola (*Ciriola*), Pacifico Astrologo (*Vittorio*), Maria Campi (*la chiromante*), Leo Garavaglia (*il commissario di Pubblica Sicurezza*), Giuseppe Spadaro (*avvocato Bonavino*), Irene Smordoni (*mamma di Giuseppe*), Antonio Nicotra, Claudio Ermelli, Guido Gentili, Mario Volpicelli.

Carlo Lizzani, *Il cinema italiano: 1895-1979*, op. cit., pp. 116-117.

«In tutto il film vibrano, accanto alle note amare, un fremito di vitalità, una voglia disperata di serenità e di gioia, un richiamo accorato alla comprensione umana. Sono le facce dei bambini, le loro reazioni spontanee, i loro sorrisi e i loro sguardi a creare il miracolo, e se il film sembra concludere nella disperazione, restano pur tuttavia, nel cuore dello spettatore, le tracce di una commozione stimolatrice. Anche in *Sciuscià* l'uso abbondante di esterni e l'impiego di molti attori non professionisti, conferiscono al film una particolare spregiudicatezza e una innocenza che meravigliano specialmente gli stranieri e fanno gridare al capolavoro.»

Notizie e curiosità

Insieme a *Roma città aperta* e *Paisà*, *Sciuscià* viene generalmente considerato il terzo capolavoro del Neorealismo.

Il titolo è una storpiatura dell'inglese *shoe-shine*, cioè lustrascarpe.

Sciuscià ha ottenuto nel 1946 il Nastro d'argento (ex-aequo) per la migliore regia.

Parlano i protagonisti

Vittorio De Sica, in *Tempo illustrato*, 16 dicembre 1954.

«Erano i giorni che sapete e ne avevo già visto abbastanza per sentirmi profondamente turbato, sconvolto; le donne che andavano in camionetta con i soldati, gli uomini e i ragazzini che si buttavano in terra per afferrare le sigarette o le caramelle. Agli adulti pensavo meno che ai bambini; e pensavo: 'Adesso sì che i bambini ci guardano!' Erano loro a darmi il senso, la misura della distruzione morale del paese: gli sciuscià. Ne conobbi due: Cappellone e Scimmietta. Scimmietta dormiva in un ascensore di via Lombardia, ma aveva una nonna cui voleva molto bene; fu questo calore familiare a salvarlo. Cappellone invece era figlio di nessuno, totalmente solo nel mondo con la sua grossa testa deforme di rachitico; più tardi rubò, finì in carcere. Allora erano due ragazzetti di dodici o tredici anni e componevano una sorta di bizzarra associazione. Lavoravano in via Veneto (Scimmietta con una mantellina addosso e nudo sotto, tranne un paio di calzoncini laceri), pulivano le scarpe in fretta e furia e poi, racimolate tre o quattrocento lire, correvano su a villa Borghese, ad affittare un cavallo. Più tardi, nella stesura del soggetto, Zavattini portò il personaggio del cavallo a una compiutezza poetica; ma nel fondo restavano le reali, stravaganti cavalcate di Scimmietta

e Cappellone. Peccato che né l'uno né l'altro, sicuramente, abbiano visto il film. Andavano a vedere i cavalli, il calcio, non certo il cinema. Cappellone, peraltro, finì in prigione prima che il film uscisse; e Scimmietta un giorno venne a chiedermi dei soldi per andare sulle montagne abruzzesi a fare il pastore. Non rividi mai più né l'uno né l'altro.

Le fotografie di Cappellone e Scimmietta apparvero nel primo numero di *Film d'oggi*. Sei mesi dopo, al principio del '46, Tamburella, direttore dell'Alfa Film, mi disse che voleva fare un film sugli sciucsià e mi dette un soggetto orribile. Invitai Zavattini a pensare a un soggetto da contrapporre all'altro. Zavattini studiò il problema, visitammo insieme ambienti e persone, tra l'altro il carcere di Porta Portese che poi nel film venne ricostruito con impressionante fedeltà. Una settimana più tardi il soggetto nuovo venne presentato a Tamburella, che lo accettò senza riserve. Si affacciò il problema degli interpreti. Attori o non attori? Vorrei dichiarare a questo punto che in me la scelta dei cosiddetti attori 'presi dalla strada' non è mai preordinata, non è la conseguenza di un atteggiamento rigido. Esistono personaggi che richiedono attori professionisti, ne esistono altri che possono vivere soltanto con un certo volto preciso, insostituibile, reperibile unicamente nella vita reale.

Fu molto difficile trovare i due ragazzi di *Sciucsià*. Cappellone e Scimmietta non potevano esserne gli interpreti: troppo brutti, quasi deformi. La lunga ricerca cominciò, centinaia di genitori portavano i bimbi a mano, la stessa penosa processione che si sarebbe poi ripetuta per *Ladri di biciclette*. Scoprimmo per primo il ragazzo minore, Rinaldo Smordoni; l'altro, Franco Interlenghi, lo trovai davvero per strada. Figlio di modesti lavoratori preferiva la strada a qualunque altro divertimento. Entrambi erano dotati di un talento naturale: soprattutto Rinaldo pareva prodigiosamente bravo, ed essendo anche più bello, tutti puntavano su di lui e dicevano che crescendo sarebbe diventato un vero attore. E invece è accaduto il contrario: Interlenghi è diventato attore, l'altro, mi pare, muratore o fornaio.

Sciucsià fu, dal punto di vista economico, una sciagura per il povero Tamburella. Era costato meno di un milione di lire, ma in Italia, praticamente, non lo vide nessuno. Uscì nel momento in cui arrivavano i primi film americani, sui quali il pubblico si gettava insaziabile. Più tardi il film venne venduto in Francia per quattro milioni di lire e incassò trecento milioni di franchi. In America lo acquistarono due distributori diversi e fece la fortuna di entrambi. Lopert, che fu il primo, mi conobbe a Hollywood e mi disse: 'Le devo essere grato perché mi ha fatto guadagnare un milione di dollari'. Aggiunse che aveva pagato il film quattrocentomila dollari. *Sciucsià* ebbe un Oscar, col quale si premiò 'lo sforzo produttivo dell'Italia' appena uscita dalla guerra disastrosa.»

Regia: Aldo Vergano — *Soggetto:* Giuseppe Gorgerino — *Sceneggiatura:* Guido Aristarco, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Aldo Vergano — *Fotografia:* Aldo Tonti — *Scenografia:* Fausto Galli — *Costumi:* Anna Gobbi — *Musica:* Giuseppe Rosati — *Montaggio:* Gabriele Varriale — *Produzione:* Associazione Nazionale Partigiani d'Italia — *Origine:* Italia — *Durata:* 90'.
INTERPRETI E PERSONAGGI: Elli Parvo (*Matilde*), Massimo Serato (*Henrich*), Lea Padovani (*Laura*), Vittorio Duse (*Cesare*), Carlo Lizzani (*don Camillo*), Gillo Pontecorvo (*Pietro*), Checco Rissone (*Mario*), Aldo Vergano (*il ferroviere*), Alfonso Gatto (*un macchinista*), Lia Gollmar (*la sorella di Matilde*), Giuseppe De Santis (*l'insergente del conte*), Egisto Olivieri, Ada Cristina Almirante, Riccardo Cassani, Marco Sarri, Aldo Lombardi, Cesare Brusa, Ruggero Jacobbi, Renato Weisner, Mirko Korciski, Glauco Viazzi, Raf Pindi, Nino Tonietti, Diana Varallo, Piera Gobbi, Marco Sevi, Daniela Moravia, Checco Durante.

Soggetto

Tratto dalla scheda *Il sole sorge ancora*, a cura di Orio Caldiron, Elio Girlanda, Pietro Pisarra, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, op. cit., pp. 933-934.

«Nel settembre del 1943, Cesare, un militare sbandato, svestita l'uniforme, abbandona Milano occupata dai tedeschi. Dopo tre anni di guerra torna al suo paese, dove il padre dirige una grande fattoria, che è piena di sfollati, fra cui un'operaia, la giovane Laura, figlia di un antifascista. Tra i due nasce un timido sentimento di affetto, anche se Cesare preferisce assecondare l'infatuazione di Matilde, moglie del padrone della fornace in cui lavora. Ma la sua coscienza è ora turbata dai consigli di Laura e di don Camillo, che incitano i compaesani alla lotta partigiana. Il paese è occupato da un presidio tedesco che arresta Cesare, don Camillo e un altro giovane. I compagni, sfuggiti alla cattura insieme a Laura, riescono a liberare Cesare, ma don Camillo viene fucilato all'alba. I tedeschi tentano di far saltare il deposito di munizioni, ma Cesare e un gruppo di partigiani riescono a sventare l'impresa. Nel corso della battaglia, Matilde, sentendosi coinvolta nella rovina della classe sociale cui appartiene, cerca spontaneamente la morte. Giunta la liberazione, Cesare parla a Laura con fiducia del loro avvenire.»

Il parere della critica

Dario Puccini, «C'è già un'arte della Resistenza», in *Vie Nuove*, n. 6, 27 ottobre 1946.

«La morte della donna in *Roma città aperta*, o la fucilazione del prete e del partigiano in *Il sole sorge ancora* sono due brani di vita colti nel suo senso di verità nuda: non c'è bisogno di commenti, non c'è bisogno di approfondire quell'emozione e quei personaggi. La loro logica è nell'evidenza della storia umana.»

Carlo Lizzani, *Il cinema italiano: 1895-1979*, op. cit., pp. 113-114.

«Aldo Vergano crea con *Il sole sorge ancora* il miglior film della sua carriera, e consegna al cinema italiano un'altra delle opere destinate ad ottenere un successo internazionale. [...] Il punto d'osservazione scelto dal regista e dai suoi collaboratori, permette una esplorazione nel tessuto sociale dell'Italia occupata: intorno all'azienda si muovono, infatti, oltre che i contadini, la famiglia del fattore, il prete della chiesetta annessa alla villa dei padroni, e i padroni stessi, che preferiscono l'isolamento della campagna alla città tormentata dalla fame e dai bombardamenti. Non lontano dall'azienda c'è una fornace, dove lavorano un centinaio di operai. Intorno a questi ambienti cresce l'angoscia della guerra e dell'occupazione tedesca, e nasce la Resistenza. Le differenti reazioni dei vari ambienti sociali alle esperienze collettive, costituiscono l'asse del racconto. [...] L'opera di Vergano, malgrado alcune discontinuità e una certa approssimazione nella descrizione dell'ambiente borghese, porta nel cinema italiano il fatto nuovo di una indagine propriamente sociale. *Il sole sorge ancora*, che si fa ricordare soprattutto per la sequenza, divenuta ormai famosa, della fucilazione del prete, riconferma e approfondisce gli aspetti esterni, i termini di linguaggio essenziali del nuovo cinema italiano: l'autenticità del paesaggio e la coralità dell'azione.»

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., p. 404.

«*Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano testimonia il senso di un'esperienza ideologica e di uno sguardo in prospettiva, critico verso il futuro. Vergano e i suoi collaboratori [...] intendono imprimere all'opera un taglio interpretativo più nettamente caratterizzato sul piano della classe. Nonostante il manicheismo programmatico (alla Resistenza partecipano le classi popolari, mentre l'alta borghesia collabora col nazismo), gli autori colgono, con singolare tempismo, il senso di scricchiolio della macchina politica ciellenista e le contraddizioni entro cui si muove, fin dai primi momenti, la ricostruzione. E denunciano la capacità di trasformismo delle classi al potere, per nulla disposte a perdere i propri privilegi.»

Dalla scheda *Il sole sorge ancora*, in *L'ultimo schermo*, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op. cit., p. 32.

«È la prima pellicola in cui la Resistenza è letta secondo un'analisi politica tesa a mettere in luce il comportamento delle diverse 'classi' sociali nei confronti del nazifascismo. Prodotto dall'Anpi e realizzato in un clima socialmente teso, *Il sole sorge ancora* alterna sequenze assai belle, ad esempio la fucilazione

del prete e del partigiano cadenzata dalle preghiere dei contadini 'urlate' a mo' di protesta (in realtà si tratta di una trasparente 'citazione' di un brano analogo contenuto in *1860* di Blasetti ed il riferimento assume un valore non solo estetico), a parti girate in modo abbastanza banale (il carosello dei tedeschi attorno al 'palo dei supplizi') o ricopiate senza troppa fantasia dal cinema 'classico' (l'arrivo dei partigiani visto dal basso come in certi film sovietici o americani). Anche la struttura più direttamente politica dell'opera risente di un certo schematismo, ma a Vergano e ai suoi collaboratori va riconosciuto il merito di essere stati i primi ad aver proposto al grande pubblico un'interpretazione 'politica' della lotta antifascista.»

Notizie e curiosità

Il sole sorge ancora è il primo film italiano sulla Resistenza analizzata da un punto di vista storico-critico.

Il film di Vergano ha ottenuto nel 1946-1947 i Nastri d'argento per il miglior attore non protagonista (Massimo Serato) e per particolari valori espressivi (Aldo Vergano).

Parlano i protagonisti

Giuseppe De Santis, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 119.

«Io, Lizzani e Mida incontrammo a Milano Giorgio Alliani, ex partigiano interessato al cinema, mentre vi lavoravamo per 'Film d'oggi'. In quella occasione egli ci espresse il suo desiderio di fare un film che, in caso, avrebbe avuto il finanziamento dell'ANPI. Sulla base di un soggetto di Gorgerino — un giornalista che era stato nella Resistenza — ci fu una prima candidatura alla regia di Goffredo Alessandrini che noi, e con noi Aristarco, boicottammo decisi perché, anche se oggettivamente Alessandrini era una persona perbene, il suo smaccato passato cinematografico di regista del fascismo strideva con il finanziamento dell'ANPI, e appoggiammo invece quella di Vergano, che aveva un passato di antifascista serio.»

Aldo Vergano, in *Bianco e Nero*, n. 1, 1947.

«Quando, alla fine di ottobre del 1945, l'ANPI mi chiamò a Milano per affidarmi la regia del primo film partigiano finanziato e controllato direttamente dall'Associazione, mi si presentò subito, come il problema più importante, quello del soggetto. I più erano, naturalmente, per una trama che sviluppasse il motivo della vita e delle avventure partigiane: in sostanza, per un film aneddotico. Io, invece, ero per un soggetto che impostasse e svolgesse

il tema, meno abusato ma più interessante, anche se più difficile, delle ragioni morali, politiche e sociali che stavano alla base del movimento partigiano. [...] Data la materia del film, la realizzazione di esso non poteva ispirarsi se non a criteri di assoluto realismo. Realismo nell'invenzione, nei dialoghi, nella fotografia, nell'interpretazione.»

Carlo Lizzani, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 120.

«La lavorazione durò circa quattro mesi perché eravamo in pieno inverno, quello a cavallo del '45-'46, e ogni tanto mancavano i finanziamenti ed era giocoforza fermarsi. Nel corso della sceneggiatura, Vergano cominciò ad osservarmi, a dire che in fondo il ruolo del prete giovane potevo interpretarlo io, e così mi misi anche a fare l'attore. Ricordo la scena in cui, nel ruolo del prete, recitavo le litanie, provocando ed evocando la risposta sempre più numerosa dei contadini. A un certo punto ci furono delle contadine prese dalla vita che toccarono dei momenti di isterismo, una mi si attaccò alla tonaca, insomma la scena diventò improvvisamente viva, vera, reale, e a mia volta raggiunsi una emozione maggiore. Fra l'altro, non rammentavo le litanie, le mischiavo con dei numeri, tanto si sapeva che poi sarei stato doppiato, o mormoravo sempre la stessa frase ripetendola a voce via via più alta fino quasi a scandirla, seguito, in qualsiasi cosa dicevo, da questi contadini che, con la mia stessa intonazione come gli era stato raccomandato in prova da De Santis, mi facevano eco stravolti perché giravamo in posti dove c'era stata poco prima la Resistenza e quindi tutto era ancora terribilmente fresco e cocente. Furono emozioni irripetibili, perché questa gente non recitava, ma riviveva quello che aveva davvero vissuto in un passato recentissimo.»

Carlo Lizzani, «Temi da ritrovare: Resistenza e storia», *Cinema*, n. 52, 15 dicembre 1950.

«Ricordo che nel 1945, a Milano, quando giravamo *Il sole sorge ancora*, qualcuno si meravigliava del nostro coraggio e della nostra buona fede. 'Ma come', ci dicevano, 'un altro film sulla Resistenza? E a chi interessa più un nuovo film su questo tema?'. Quasi ne fossero stati girati altri cento, di film del genere. Era uscito soltanto *Roma città aperta*, e nella stagione successiva sarebbero stati programmati *Paisà*, *Due lettere anonime*, *Un giorno nella vita*, *O sole mio*. Certo, il film di Vergano, come tutti i film italiani di quei mesi, incontrò all'inizio una certa indifferenza. A tutt'oggi, però, il film, che era costato trenta milioni, ne ha dati ai produttori 60 netti».

Regia: Luigi Zampa — Soggetto e sceneggiatura: Suso Cecchi d'Amico, Aldo Fabrizi, Piero Tellini, Luigi Zampa — Fotografia: Carlo e Mario Montuori — Scenografia: Ivo Battelli — Musica: Nino Rota — Montaggio: Eraldo Da Roma — Produzione: Lux-Pao — Origine: Italia — Durata: 93'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Aldo Fabrizi (zio Tigna), Gar Moore (Ronald), Mirrella Monti (Silvia), John Kitzmiller (Joe), Heinrich Bode (Hans), Ave Ninchi (zia Corinna), Ernesto Almirante (il nonno), Nando Bruno (il segretario politico), Aldo Silvani (il medico), Gino Cavalieri (il prete), Piero Palermi (Franco), Franco Serpelli (Citto).

Soggetto

Tratto dalla scheda *Vivere in pace*, a cura di Orio Caldiron, Elio Girlanda, Pietro Pisarra, in Fernaldo di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, op. cit., p. 1109.

«Due americani (il corrispondente di guerra Ronald e il soldato di colore Joe) fuggono da un campo di prigionia per attraversare le linee, ma sono costretti a fermarsi in un paese dell'Umbria poiché Joe si è ferito. Silvia e il fratellino Citto li scoprono nei campi e li conducono alla fattoria di zio Tigna. Fiorisce l'idillio fra Ronald e Silvia, mentre zio Tigna e i suoi familiari impiegano tutta la loro astuzia per tenere Hans e il segretario del Fascio lontani dalla fattoria. Una sera il sottufficiale tedesco capita all'improvviso: si sente solo, ha voglia di parlare con qualcuno. Joe, ormai guarito, è nascosto nella cantina: c'è vino in abbondanza e il negro si ubriaca. Anche Hans beve molto, cosicché, quando avviene l'inevitabile incontro, i due nemici simpatizzano, si abbracciano e si avvicinano cantando verso il paese. Hans piomba a terra e si addormenta. Ingannati dalla scena, i buoni paesani festeggiano la fine della guerra, ma all'indomani sono costretti a scappare sui monti. Zio Tigna ritorna troppo presto e cade vittima degli ultimi nazisti, come Hans, fucilato per aver disertato. Solo all'arrivo delle truppe alleate, i superstiti potranno riprendere le loro occupazioni e vivere in pace».

Il parere della critica

Dalla scheda *Vivere in pace*, nel *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano. Tutti i film dal 1945 al 1955*, a cura di Gianni Rondolino, op. cit., p. 16.

«Accolto trionfalmente dal pubblico e dalla critica internazionale [...] questo film di Zampa, in un primo approssimativo giudizio, venne considerato come una delle voci più vive del nascente neorealismo, insieme ai film di Rossellini e De Sica. Anche in Italia esso ottenne un lusinghiero successo. In realtà, [...] Zampa indulge volentieri su toni umoristici, grotteschi, melodrammatici,

non uscendo dai limiti di un bozzetto paesano, anche se vivificato da un nobile messaggio umanitario.»

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., p. 415.

«*Vivere in pace*, del 1946, si distacca dal gruppo di opere sulla Resistenza per la sua capacità di porre una distanza netta, di tipo emotivo e ideologico, rispetto alla guerra appena finita e di avanzare un messaggio di generale pacificazione. Il film riscuote i consensi della critica moderata e rivela l'intenzione di servirsi di una storia e di un personaggio (in questo caso lo zio Tigna, interpretato da Aldo Fabrizi) come portavoce o riflesso di quella parte d'italiani che hanno attraversato la guerra, rifiutandosi di prendere parte alla lotta, nella condizione di spettatori e vittime.»

Notizie e curiosità

Nella stagione 1946-1947, *Vivere in pace* ha ottenuto il Nastro d'argento per il migliore soggetto e per la migliore attrice non protagonista (Ave Ninchi).

Nel 1947, i critici cinematografici di New York lo giudicarono il miglior film straniero dell'anno.

Parlano i protagonisti

Luigi Zampa, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 123-124.

«*Vivere in pace* nacque da un fatto vero. Suso Cecchi D'Amico, Tellini ed io stavamo cercando di fare un soggetto che avrebbe dovuto essere una storia sulle donne nello Special Service dell'Esercito Americano. La storia però non andava avanti, ci eravamo arenati. Alla terza o alla quarta riunione Suso disse: 'Oggi ho incontrato una mia amica che mi ha raccontato...' E si mise a raccontarci quello che lei aveva raccontato questa amica, che aveva una villa nei dintorni di Firenze al tempo dell'occupazione tedesca. La villa sorgeva su un poggio e lei dall'alto poteva vedere i tedeschi quando andavano a trovarla. Ma in questa villa, dove a volte venivano i tedeschi per un tè, ospitava dei prigionieri americani scappati dai campi di concentramento che, all'arrivo dei tedeschi, vestiva da contadini e spediva per i campi. L'unico guaio era che uno di questi ragazzi era un nero. Così quello lo nascondeva in cantina, ma stava sempre con il lippe-lappe pensando che in cantina c'erano le botti di vino e lui poteva ubriacarsi. Ricordo come fosse oggi che appena Suso terminò di raccontarci questo fatto vero io presi in mano i fogli del soggetto su cui stavano sudando da più sedute, li lanciai per aria

e dissi: 'Ma smettiamola di perdere tempo, questo è il film che dobbiamo fare!' E Ponti e la Lux sono stati d'accordo.

Mi serviva un nero per fare il film e il nero non c'era. Gira di qua gira di là, non lo trovavo. Alla fine mi suggerirono di andare dalle parti di Livorno, di Tombolo, dove erano di stanza i soldati e gli ufficiali neri. Ci andai e capítai nel momento in cui tutti questi mangiavano. C'era una tavolata con un sacco di soldati e ufficiali neri, tra i quali Kitzmiller, che mi colpì particolarmente. Ci parlai, seppi che era un ingegnere chimico, mi disse che stava partendo e aveva già il biglietto di ritorno in patria. Poi mi chiese che volevo da lui. Io gli spiegai che volevo fargli fare l'attore e allora cominciò a ridere, ridere, ridere, ed era proprio la risata che mi serviva per il film, era perfetta, era straordinaria. Così mi dissi che non dovevo assolutamente farlo partire, gli raccontai la trama, lo pregai di aspettare a rientrare negli Stati Uniti e sfoderai tutte le mie qualità di simpatia per convincerlo. Alla fine disse 'Be', va bene, farò questa parte!'. Poi invece non si mosse più dall'Italia, fece tanti altri film, divenne un mezzo divo. È morto male, è morto alcolizzato, beveva, e aveva avuto tanti dispiaceri, tutti lo avevano dimenticato...»

Soggetto

Tratto dalla rivista *Hollywood*, n. 42, 18 ottobre 1947, p. 11.

«In una zona della Romagna, pochi mesi dopo la liberazione, un camioncino recante alcuni milioni elargiti dal Governo ad una cooperativa agricola, viene assalito dai banditi che sopraggiungono su di una autoambulanza militare. Sul camioncino si trovano, per caso, anche due giovani contadini, Michele e Giovanna, sposatisi proprio quella mattina. Michele riconosce in uno dei banditi un ex compagno di prigionia, Alberto, che per costringere al silenzio l'amico, ordina ai suoi complici di prendere come ostaggio Giovanna. Il furto getta nella costernazione gli uomini della cooperativa che pensano ad organizzare una grande battuta popolare, d'appoggio alle forze di polizia, per catturare nel più breve tempo possibile i banditi e recuperare il danaro. L'allarme si sparge in tutta la provincia ed ovunque si organizzano posti di blocco e si raccolgono armi. Intanto i banditi si trovano in serio imbarazzo. Daniela, una donna dall'aria decisa e fredda, rimprovera Alberto, suo amante e succube, di non aver ucciso l'amico. Improvvisamente l'autoambulanza viene costretta a fermarsi da una grande folla: un gruppo di sminatori chiede aiuto per trasportare un compagno ferito dall'esplosione di una mina. I banditi stanno al gioco e caricano il ferito. Ma appena ricomincia la corsa, il ferito comincia a delirare e, muovendo disperatamente le braccia, si attacca prima alle vesti, poi ai capelli di Daniela. La donna si ribella; e il ferito, ritraendo le mani, strappa dal suo capo una parrucca: Daniela è una ex ausiliaria fascista che i partigiani, dopo la liberazione, hanno rasato. La donna, in un gesto disperato di vendetta, afferra le aste della barella e fa slittare il poveretto nel vuoto. Il nuovo delitto getta ancora di più il terrore fra i banditi, che si rifugiano in uno chalet, nel mezzo di una pineta. Ma anche qui le cose vanno male per loro. Il Camoscio che doveva venire a prenderli con una nuova macchina, giunge con ritardo e annuncia che la polizia ha reso noto in tutta la regione i numeri e la serie dei biglietti da mille rubati, rendendone impossibile la circolazione. Per salvare il salvabile la

Regia: Giuseppe de Santis — *Soggetto:* Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Lamberto Rem-Picci — *Sceneggiatura:* Corrado Alvaro, Michelangelo Antonioni, Umberto Barbaro, Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Cesare Zavattini — *Fotografia:* Otello Martelli — *Scenografia:* Carlo Egidi — *Costumi:* Anna Gobbi — *Musica:* Giuseppe Rosati — *Montaggio:* Mario Serandrei — *Produzione:* AN-PI Film — *Origine:* Italia — *Durata:* 80'.
INTERPRETI E PERSONAGGI: Vivi Gioi (*Daniela, detta Lili Marlene*), Andrea Checchi (*Alberto*), Carla del Poggio (*Giovanna*), Massimo Girotti (*Michele*), Vittorio Duse (*Giuseppe*), Checco Rissone (*Mimi*), Umberto Sacripante (*lo zoppo*), Alfredo Salvadori e Folco Lulli (*i due fattori*), Michele Riccardini (*Maresciallo*), Eugenia Grandi (*Sultana*), Piero Lulli (*autista*), Guido della Valle (*il tedesco*), Ermanno Radi (*Andrea*), Massimo Rossini (*il Camoscio*), Enrico Tacchetti (*il ragioniere*), Carlo Lizzani (*reduce che tiene un comizio*).

banda decide di dividersi: Alberto andrà con un gruppo su di un treno che passa non lontano e che è solitamente gremito di trafficanti, per tentare di cambiare i biglietti con valuta estera. Daniela raggiungerà con Giovanna un nuovo rifugio, nella zona delle paludi. Il piano è interrotto dal sopraggiungere dei contadini che circondano la casa. Ma Daniela non si dà per vinta: puntando le armi su Giovanna, legata e imbavagliata, riesce a passare insieme ai complici, in mezzo ai contadini. La caccia riprende più rabbiosa di prima e parte dei contadini si dirigono verso il treno sul quale Alberto riesce a cambiare una parte del denaro. Quando il treno viene bloccato dai cacciatori e dai carabinieri, Alberto riesce a fuggire, inseguito però da Michele che lo ha individuato e lo raggiunge poco lontano, nella zona semidistrutta del paese nella quale dei reduci stanno facendo un comizio. Alberto è disfatto e sconvolto. Michele lo schiaffeggia e Alberto promette all'amico di condurlo alla casa delle paludi, dove riavrà la moglie e il danaro rubato. Mentre Alberto e Michele giungono nei pressi della casa, i cacciatori si dirigono verso la stessa località. Alberto, che entra solo nella casa, cerca di convincere Daniela a costituirsi, ma Daniela sentendo arrivare i cacciatori, vuole eliminarli facendo saltare un campo minato. Alberto di fronte al pericolo che corrono Michele e gli altri, stanco e disperato, pur sentendo l'atroce dolore che gli costa il suo gesto, spara contro Daniela e la uccide. Poi si consegna ai contadini che lo sottopongono ad un processo improvvisato. I più decisi difensori sono proprio Michele e Giovanna, che più degli altri si sono resi conto della crisi di Alberto e della sua tragica condizione di reduce. I contadini, nella gioia della giornata di lavoro che sta per iniziare, concedono ad Alberto il loro perdono e, questi, può allontanarsi verso una vita migliore.»

Il parere della critica

Piero Regnoli in *l'Osservatore romano*, 19 settembre 1947.

«Del resto non possiamo che ammirare il coraggio di De Santis che non ha temuto di affrontare — forse con troppa crudezza però — problemi vitali per una nazione come quella italiana, senza preoccupazione del dolore necessario per estirpare il male.»

Lamberto Secchi, «Il cinema ha capito i reduci?», *Cinema*, n. 6, 15 gennaio 1949, p. 174.

«In *Caccia tragica*, dannazione e redenzione del reduce, hanno un altro significato, partono da altre promesse e portano a diverse conclusioni. A De Santis premeva mettere bene in chiaro dove fosse il marcio e dove il buono in questa società del dopoguerra, e si è servito, per ottenere lo scopo, del personaggio del reduce. Il proletario che torna dalla guerra si trova di fronte,

contrariamente a quanto sarebbe giusto, una società ostile che gli rifiuta un posto onorato. [...] De Santis, più ancora che Lattuada, si dà da fare per separare nettamente i 'buoni' (ed è buono anche il reduce, sebbene sia costretto dalla società — la sua è una logica e necessaria difesa — ad essere 'cattivo') dai 'cattivi'. Fra i contadini, il reduce troverà alla fine perdono, comprensione e lavoro. Per i 'cattivi' (i padroni e i loro scherani) non ci potrà essere alcuna redenzione. Lo schema marxista è evidente, a tutto svantaggio dell'umanità, la vita stessa, quindi, dei personaggi: essi devono rispondere ad una ideologia ed aderirvi in ogni modo. Il reduce è un'ipotesi che serve alla dimostrazione della tesi marxista.»

Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, Milano, Bompiani, 1974, p. 32.

«Il film aveva il pregio di un intreccio svelto e duro, aspro come il paesaggio su cui si proiettava, ancora sconvolto dalla guerra; ma il dialogato vi sovrapponeva un indigeribile profluvio verbale, sui problemi dei reduci, del banditismo, della riforma agraria. E il pubblico restò sconcertato per la dismisura sia dell'uno che dell'altro aspetto dell'opera.»

Gianni Rondolino, in *Catalogo Bolaffi del Cinema italiano. Tutti i film dal 1945 al 1955*, op. cit., p. 20.

«Questo film che segna l'esordio nella regia di De Santis, resta, pur nei suoi forti limiti derivanti dalla struttura intellettualistica della sceneggiatura e dai troppi temi affrontati e non ben sviluppati insiti nel soggetto, forse l'opera migliore e più genuina del regista. [...] L'ingenuità dei mezzi impiegati non toglie al film la sua forza polemica e il suo impegno ideologico e politico.»

Stefano Masi, *Giuseppe De Santis*, La Nuova Italia, Firenze, 1981, p. 35.

«La vera star del film è l'Italia del dopoguerra e della ricostruzione. L'Italia che De Santis, in una forma così 'flamboyante' e barocca, mette in scena con il suo *Caccia tragica* è molto simile all'Italia reale del 1946.»

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., p. 329.

«Per primo De Santis si serve della tecnologia cinematografica per allinearsi alla contemporanea ricerca figurativa e pittorica, proiettata alla riscoperta e alla presentazione del mondo contadino; per primo fa entrare nel suo cinema forme di sapere e di memoria orale, pescate nel proprio vissuto individuale e rappresentate nella loro ricchezza di manifestazioni. Il sapere contadino, la memoria di gesti e tradizioni di un mondo che si sta trasformando sono da lui osservati senza nostalgia, per accoglierne piuttosto i messaggi vitali e vederne la possibilità di costruire la materia fondante dell'immaginario popolare socialista.»

Notizie e curiosità

Il film è stato girato nelle paludi e nelle valli di Comacchio, tutto in esterni, tutto dal vero.

Caccia tragica ha ottenuto il Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri per il miglior film italiano all'VIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Ha, inoltre, ottenuto due Nastri d'Argento: per la migliore regia e per la migliore attrice non protagonista (Vivi Gioi).

Parlano i protagonisti

Giuseppe de Santis, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1945-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., pp. 121-123.

«*Caccia tragica* fu il mio primo film, lo feci con l'Anpi godendo di molti privilegi. In Romagna fui aiutato dalle organizzazioni di partito e dalla cooperative che in qualche modo, anche se non con dei finanziamenti diretti ma magari convocando per una scena di massa i membri della cooperativa senza remunerarli, diedero un grosso contributo. [...] Il finale di *Caccia tragica*, con i contadini che giudicano e assolvono il bandito e l'invitano a reinserirsi tra loro, a distanza di tempo, con le esperienze che abbiamo fatto, con quello che per molti anni è stata l'inversione politica e i torti dei partiti di destra o di sinistra, posso considerarlo un finale utopistico. Ma lo rigirerei esattamente nello stesso modo, perché ritengo che un autore deve basare la sua creatività su un'utopia, anche se questa creatività ha l'ambizione di nascere dalla realtà. L'utopia, secondo me, fa bene agli artisti. Certo, bisogna che sia un'utopia che contenga dei valori intesi a portare avanti lo sviluppo del mondo, lo sviluppo dell'uomo, della società.»

Soggetto

Tratto dalla rivista *Hollywood*, n. 37, 13 settembre 1947, pp. 10-11.

«Il Vice Brigadiere di Pubblica Sicurezza Andrea Rascelli torna a casa, stanco e avvilito da una lunga prigionia. La casa di Tarquinia è stata distrutta dai tedeschi, la moglie è morta, la figlia Anna è partita per destinazione ignota. Andrea Rascelli, quando dovrebbe ricostruirsi la vita, scopre di aver perduto tutto. Rascelli cerca immediatamente la figlia Anna e apprende che la ragazza è stata vista in paese con un foglio di via obbligatorio rilasciato dalla Questura di Livorno. Anna, che egli aveva lasciato bambina innocente, è divenuta una delle tante signorine che vivono per il piacere delle truppe alleate addette agli immensi depositi attorno al porto di Livorno. Rascelli deve a tutti i costi trovare la figlia, cercare di riportarla a sé. Si reca a Livorno e per fortuna ritrova un vecchio amico, il maresciallo di P.S. Pugliesi, che lo aiuta facendolo assumere quale guardiano notturno in un deposito di Calambrone. Pugliesi metterà in moto anche le proprie conoscenze per far riassumere in servizio il vecchio compagno d'armi, che intanto, rubando le ore al legittimo riposo, fruga da ogni parte alla ricerca della figlia perduta. Gli amici del Vice Brigadiere Rascelli sono Agostino ed Elvira, una coppia di napoletani poveri ma lieti, che la guerra ha travolto e trascinato per l'Italia e che alla fine sono venuti a mettere casa in un bunker tedesco presso il Calambrone. Agostino traffica alla ricerca del grosso colpo che lo faccia ricco. Elvira vende lamette e sigarette americane nel cuore del mercato nero livornese. Se poi Rascelli mettesse a disposizione la barca a motore del Magazzino — dice Agostino — si potrebbero fare speculazioni formidabili; ma Rascelli non aderisce alla proposta. Un giorno Elvira viene rastrellata dalla Celere in via Mentana e pertanto Agostino preoccupato si rivolge a Rascelli affinché tenti di farla liberare dal Maresciallo Pugliesi. Andrea Rascelli si reca in Questura e mentre sta convincendo Pugliesi ad aiutare Elvira egli la vede dalla finestra fra le ragazze rastrelate e raccolte nel cortile per essere fatte partire

Regia: Giorgio Ferroni — *Soggetto:* Piero Tellini, Glauco Pellegrini — *Sceneggiatura:* Giorgio Ferroni, Piero Tellini, Glauco Pellegrini, Rodolfo Sonego — *Musica:* Amedeo Escobar — *Produzione:* Incine — *Origine:* Italia

INTERPRETI E PERSONAGGI: Aldo Fabrizi (*Andrea Rascelli*), Adriana Benetti (*Anna Rascelli*), Dante Maggio (*Agostino*), Nada Fiorelli (*Elvira*), Luigi Pavese (*Maresciallo Pugliesi*), John Kitzmiller (*Jack*), Elio Steiner (*il ciclista*), Luigi Tosi (*Renzo*), Umberto Spadaro, Franca Marzi.

sopra un camion. 'Dove le portano?' chiede Rascelli. 'V Padiglione Ospedale Civile, dermatopatico', risponde professionalmente il maresciallo Pugliesi.

In quel momento sul camion monta una ragazza che sembra meno sfrontata delle altre, una ragazza che Rascelli riconosce, colto insieme da disperazione e da gioia: è Anna!

Andrea corre immediatamente all'ospedale civile, chiede di Anna Rascelli al V Padiglione, nessuno la conosce. Cerca per le corsie e non la trova. Apprende che la ragazza vive sotto un falso nome e che terze persone ne hanno ottenuto subito il rilascio. Ha avuto in ogni modo l'indirizzo e comincerà daccapo a cercarla seguendo questa traccia.

Andrea bussa a tutte le porte: qui la figlia ha lavorato, là ha convissuto con un americano, in altro posto ha passato alcune notti. Volta per volta Andrea apprende con profonda amarezza la storia della sua Anna, che è passata da un soldato all'altro, che per due volte si è illusa di poter sposare un americano e partire per l'America. Ed infine si è unita a certo Alfredo, detto il Ciclista, capo di una banda di sciucià che rubano nei magazzini e vendono a borsa nera.

Andrea ricorda che Agostino, chiedendogli la barca a motore, gli ha nominato il ciclista. 'Meno male, finalmente ti decidi. Questo è il momento buono perché sono arrivate 500 gomme nuove', dice Agostino ad Andrea conducendolo a Stagno, quartiere generale della banda di rapinatori.

A Stagno si esulta perché finalmente il custode del deposito è arrivato per mettere a disposizione la sospirata barca a motore. Ma una donna, Anna, che vede Rascelli arrivare, è presa da una profonda disperazione: il padre non può e non deve vedere in quali condizioni si trovi la figlia. Anna, prima che il Ciclista parli con il padre, lo affronta e chiede aiuto: occorre che il padre non la veda, ella è disposta a qualsiasi sacrificio, anche ad andare col sergente negro Jack per far contento il Ciclista, purché Rascelli non sappia la miseria morale della figlia.

Alfredo, il Ciclista, promette di aiutare la sua compagna ed infatti, appena s'incontra con Andrea — che è venuto esclusivamente per riavere la figlia — dichiara di averla aiutata molto tempo prima ma di non saper più dove si trovi; crede che si sia sistemata ottimamente, forse gli potrà far avere buone notizie.

Andrea Rascelli se ne parte più sconsolato di prima ed Anna, che avrebbe voluto uscire ad abbracciarlo, ora studia una maniera per consolarlo.

Bisogna che Alfredo il Ciclista le procuri un incontro col padre, in modo che questi si convinca che Anna partirà e nessuno la vedrà più. Alfredo è deciso ad aiutare Anna, anche perché pensa che potrà sfruttare la circostanza secondo i propri scopi.

Infatti, la sera successiva, mentre nella baracca dove dorme Andrea si festeggia la liberazione di Elvira, in casa di una vecchia attrice da strapazzo Anna si prepara a ricevere il padre e a presentarlo a Renzo, un meccanico della banda del Ciclista, come proprio fidanzato.

Renzo ha l'aria buona, sembra onesto, la vecchia attrice può figurare sua zia, ed Andrea Rascelli potrà essere contento lasciandosi convincere che Renzo porterà quanto prima Anna a Chieti per sposarla e per aprire una piccola officina.

Durante la festa di Elvira, ad Andrea giunge un biglietto; Anna lo attende. Andrea lascia Agostino alla guardia del magazzino e corre dalla figlia. Il commovente abbraccio fra Andrea e Anna si conclude nella presentazione del fidanzato Renzo che ha tutta l'aria del marito modello. Si brinda ai futuri sposi, si spera nell'avvenire mentre il Ciclista pensa di concludere a proprio profitto l'incontro che egli ha favorito.

Andrea è assente, Agostino è un amico, la notte è propizia. Tutta la banda si reca al magazzino di Andrea per rubare le cinquecento gomme che vengono caricate sul barchino a motore per prendere il largo. Ma il motore non va bene, scoppietta, si ferma: il rumore richiama una pattuglia di carabinieri che apre il fuoco. La banda del Ciclista risponde, la battaglia notturna si conclude con la morte di un carabiniere, mentre Agostino si abbatte gravemente ferito fra le braccia di Elvira: 'fuggi subito', mormora penosamente Agostino, 'e non fermarti nemmeno un minuto, altrimenti prendono anche te', chiudendo gli occhi per sempre.

Ed Elvira disperata scompare nella notte. Finalmente ritorna Andrea, felice di aver ritrovato Anna, illuso che ella sia tornata buona come quando era bambina. Ignaro della tragedia che si è svolta attorno al deposito, si avvicina fischiettando nel buio. 'Mani in alto!', grida una voce e subito un mitra si punta al petto di Rascelli. I carabinieri lo attendevano, la sua assenza ha dato sospetto e tutte le presunzioni gravano su lui.

Andrea Rascelli viene condotto alla polizia, messo proprio nelle mani dell'amico Pugliesi con il quale egli si confida. Pugliesi gli crede; qui deve esserci stata una trappola: il Ciclista non può essere estraneo al gioco pericoloso. Pugliesi conduce Andrea alla casa della vecchia attrice la quale confessa di aver ricevuto 5000 lire per prestarsi alla manovra. 'Ti hanno ingannato, ti hanno compromesso tutti, anche tua figlia', dice Pugliesi. Andrea Rascelli china il capo e poi insorge: 'Anna, no! Ella ha pianto qui vicino a me e sono sicuro che non sapeva nulla'. Pugliesi ha fiducia nel vecchio amico, lo ascolta fino alla fine, lo accontenta. Lo lascerà libero perché egli possa scoprire la banda del ciclista e riavere finalmente la figlia. Ma dovrà fingere una fuga, i giornali dovranno pubblicare che il custode del deposito, il maggiore

indiziato, è fuggito dalle mani della polizia, durante un sopralluogo. Infatti, al ritorno a Livorno dalla macchina di Pugliesi, Andrea Rascelli è fatto scendere e abbandonato nella notte.

Andrea anzitutto va a cercare Renzo, che, fingendosi innamorato di Anna se ne è innamorato davvero e con lei a lungo si è confidato in attesa che all'alba si aprisse l'osteria di Stagno.

Così Anna scopre che il Ciclista ha sfruttato la riconciliazione fra lei e il padre per saccheggiare il magazzino e rovinare Andrea Rascelli. Quando la banda giunge per far chiudere il locale e per riportare via il bottino prima che irrompa la polizia, Anna affronta il Ciclista, gli chiede ragione del suo comportamento. 'Cosa vorresti fare adesso? Non capisci che il destino di tuo padre è il nostro, e che catturati noi, tuo padre ci seguirà?', dice cinicamente il Ciclista. Anna china il capo e, per poter ritrovare il padre e fuggire con lui all'estero su qualche nave clandestina, accetta di partecipare al colpo finale che il Ciclista sta organizzando, insieme al negro Jack.

Intanto Andrea Rascelli ha ritrovato Renzo, e lo prega affinché lo aiuti ad introdursi in una delle tante bande di Tombolo. Ora, egli dice, non gli resta altro lavoro che quello di tutti i malviventi della pineta: non gli resta che sfuggire la polizia. Renzo infine ne prova pietà e si decide a condurlo nella pineta alla capanna di Banco, che è un ladro indipendente, maestro nel taglio di filo spinato e nello scasso di magazzini. Nella pineta, tutto un accampamento, si svolgono bolgie infernali. Stupefacente, ora pietosa ed ora umoristica, la vita dei disertori e delle prostitute. Nella pineta di Tombolo vi è una città fuori legge, vi è un dancing 'La perla del bosco' che è il più miserabile e fantastico ritrovo notturno che gli uomini abbiano creato, la sala da ballo per negri e signorine sotto i pini della macchia.

Quando Elvira rimasta senza Agostino, ricorre al Ciclista per essere protetta e viene condotta nella macchia di Tombolo alla capanna di Banco, incontra Andrea che sarà il suo migliore difensore e che spiegherà come Agostino non sia stato ucciso dai carabinieri ma dal Ciclista affinché egli tacesse per sempre. Pertanto Elvira è indecisa ad aiutare Andrea e la polizia per catturare la banda e vendicare Agostino.

Il gran colpo combinato insieme al sergente negro Jack è pronto: il sergente negro conclude con il ciclista il contratto con una stretta di mano, egli avrà il 20% della merce ed Anna per una notte. Anna accetterà a patto di ottenere il mezzo di mettere in salvo successivamente il padre. Renzo si offre di mettere a disposizione la barca, ma il suo segreto proposito è di impedire che Anna sia del negro e far sì che la ragazza ad un certo punto si trovi sola con lui che la porterà al padre per metterli in salvo tutti e due.

Nella città segreta di Tombolo i movimenti della grande impresa criminosa sono seguiti da varie parti: Andrea sorveglia dalla capanna di Banco attraverso Elvira, Anna indaga sulla partecipazione del padre attraverso Renzo.

Quando nella notte stabilita, presso la barca di Renzo appare Andrea, la figlia Anna lo scongiura di non partecipare, di costituirsi alla polizia perché è innocente. Andrea si trattiene dal confessare la verità ma prega la figlia di aver fiducia e di attenderlo nel caffè del Moro a Livorno, dove potranno parlarsi con calma. Nella notte dell'impresa, Tombolo impazza, negri e ragazze ballano e bevono mentre la banda comincia ad avvicinarsi al campo alleato per l'attacco. Andrea è rimasto in perlustrazione e accanto al barcone di Renzo, come è il suo compito stabilito dal capo della banda: ma ha avvertito Pugliesi e sa che fra breve saranno nelle mani della polizia.

Per sua parte ha chiesto soltanto di pensare a Renzo: segretamente ha in animo di salvarlo, perché ha capito che ama veramente Anna e che con lei potranno ricostruirsi una vita. Renzo e Andrea attendono lo sviluppo dell'impresa, si guardano senza parlare. Ma quando arriva il sergente Jack a pretendere Anna secondo i patti, Andrea aiuta Renzo nella lotta contro il negro che si crede defraudato. La forza erculeo del negro ha ragione di Renzo che resta ferito e che verrebbe ucciso dal negro se questi ubriaco non si accontentasse di una bottiglia di cognac. Andrea soccorre il ferito che finalmente gli confessa la verità: la commedia del falso fidanzamento, la trappola del ciclista, il suo sincero amore per Anna e le sue intenzioni di salvarla dal turpe mercato stipulato fra il ciclista ed il negro Jack.

Andrea solleva Renzo ferito, si sforza di portarlo in salvo. Andranno a Livorno ed insieme ad Anna partiranno per ricominciare a vivere da persone oneste.

Lontani crepitii di colpi della battaglia fra la polizia ed i banditi. Il Ciclista attende il risultato ballando alla 'Perla' nella macchia. È brillo ma non ubriaco, perché egli deve essere sempre abbastanza lucido per comandare. Fra poco qui sarà gran festa e tutta la pineta diverrà una bolgia infernale per festeggiare la più grande rapina nella zona del porto di Livorno.

Ma al contrario arriva la notizia che la banda è stata catturata. Occorre fuggire ed il ciclista si reca verso il mare. Sulla riva presso il barcone egli incontra Andrea, che gli si oppone mentre Banco con un barchino sta portando in salvo Renzo ferito. Si inizia una violenta sparatoria nella quale ben presto interviene il maresciallo Pugliesi coi suoi uomini.

Il Ciclista rimasto senza colpi nella pistola salta un filo spinato, corre all'impazzata e finisce in un campo di mine. Uno scoppio formidabile ed è fatta giustizia.

Quando il maresciallo Pugliesi torna da Andrea per rallegrarsi della sua collaborazione, lo ritrova morente: anche Andrea Rascelli è rimasto ferito e sulla spiaggia spira fra le braccia dell'amico, contento di sapere che finalmente Anna muterà vita insieme a Renzo. 'Ti raccomando anche Elvira' dice Rascelli, 'quella che vendeva le sigarette... aspetta un bambino... un bambino non può nascere nella macchia di Tombolo'».

Il parere della critica

Fulvio Grassi, in *Hollywood*, 7 febbraio 1948, p. 15.

«Inutile dire che attendevamo *Tombolo*. Il chiasso fatto sui giornali è stato tale da non lasciar passare inosservato il film di Giorgio Ferroni. Molto tempo prima che il film fosse terminato, già Marco Ramperti su *L'Ora d'Italia* aveva scritto una serie di articoli contro il film. Associazioni varie hanno cercato di boicottarlo in ogni modo. A Napoli l'hanno fischiato. A Roma è passato quasi sotto silenzio. Ramperti aveva ragione quando diceva che il film su Tombolo è una cosa indegna. Aveva ragione quando parlava dal punto di vista politico e da quello cinematografico-artistico. Pienamente ragione. Ma sbagliava quando definiva *Tombolo* un film immorale. Non stiamo a discutere se la censura abbia più o meno tagliuzzato il film, fatto sta che di circa un'ora e mezzo di pellicola, solo cinque minuti e forse meno riguardano la famigerata pineta di Livorno. Qualsiasi film-rivista americano è molto più eccitante. È una pellicola così banale e convenzionale [...] da non meritare tutte le parole spese pro e contro. Il finale poi è da *Corriere dei piccoli*, anzi da *Libro e moschetto*.»

Notizie e curiosità

Tombolo, paradiso nero ha ottenuto il Nastro d'argento per il migliore attore debuttante (Luigi Tosi).

Parlano i protagonisti

Non sono state reperite dichiarazioni dirette.

Soggetto

Tratto dal volume di Stefano Masi e Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, op. cit., p. 34.

«Subito dopo la caduta di Reich, Berlino è una città fantasma. Gli uomini si aggirano per le strade disperati. La maggior parte dei palazzi è distrutta. In questo panorama di macerie e miserie si aggira un bambino tredicenne. Edmund cerca di provvedere al sostentamento della sua famiglia, che vive ammassata in un'unica stanza in casa d'altri. Suo padre, gravemente malato, è a letto. Suo fratello maggiore ha disertato dall'esercito e ha paura di mostrarsi in giro: non ha nemmeno la tessera alimentare. Sua sorella fa quello che può per guadagnarsi le simpatie ed i regalini dei soldati delle truppe alleate. Giorno dopo giorno la vita di Edmund si rivela senza speranze. Ritrova un suo vecchio maestro di scuola, un uomo ambiguo che gli insegna una teoria del nazismo: i deboli devono essere sacrificati in modo che i forti si salvino. Edmund mette in pratica questo concetto e avvelena suo padre. Adesso è un assassino. Il vecchio maestro non offre alcun conforto alla sua pena ed il povero ragazzo vaga sconsolato attraverso le rovine di Berlino. Entra nella chiesa di fronte e sale sul campanile: di qui vede il carro funebre che porta via la salma del padre, e, disperato, si getta nel vuoto.»

Il parere della critica

Massimo Mida, in *Bianco e Nero*, n. 1, 1948, pp. 62-63.

«Dopo *Roma città aperta* e *Paisà*, Roberto Rossellini con *Germania anno zero* ha compiuto un passo avanti nella sua tipica e personale maniera di raccontare cinematograficamente e ci ha senza dubbio offerto la sua opera più omogenea e più significativa. [...] Il regista ha dimostrato di convogliare a sé tutti gli elementi costitutivi del film, dal soggetto all'organizzazione tecnica fino al montaggio (un montaggio stringato ed essenziale), con un'abilità e una sagacia che trovano forse riscontro in pochissimi altri creatori d'immagini. [...] *Germania anno zero* ha innanzitutto

Regia: Roberto Rossellini — *Soggetto:* Basilio Franchina, Roberto Rossellini — *Sceneggiatura:* Roberto Rossellini, Max Colpet, Carlo Lizzani — *Fotografia:* Robert Juillard — *Scenografia:* Piero Filippone — *Musica:* Renzo Rossellini — *Montaggio:* Eraldo Da Roma — *Produzione:* Tevere Film — *Origine:* Italia — *Durata:* 78'.
INTERPRETI E PERSONAGGI: Edmund Meschke (*Edmund Koeler*), Ernst Pitschau (*il padre di Edmund*), Ingetraud Hinze (*Eva, sorella di Edmund*), Franz Grüger (*Karl-Heinz, il fratello*), Erich Gühne (*Enning, il maestro*), Babsy Reckwell (*Joe*), Alexandra Manys (*Christal*), Hans Sängen, Heidi Blankner (*i signori Rademaker*), Barbara Hintz (*Thilde*), il conte Franz Treuberg (*il generale Von Laubniz*), Karl Krüger (*il medico*).

to un grande merito: quello di far conoscere a tutto il mondo, attraverso il grido straziato e sincero di un autentico poeta, il duro destino e la realtà di un paese, il calvario materiale e spirituale dei suoi abitanti. Cogliendo con estremo rigore il dramma di un popolo in profonda crisi umana e sociale, Rossellini suggerisce indirettamente a tutti gli uomini un messaggio di pace e fratellanza. Quello stesso messaggio che ci diedero un giorno Pabst con *La tragedia della miniera* e Renoir con *La grande illusione*».

Guido Aristarco, «Germania anno zero», *Cinema*, n. 4, 15 dicembre 1948, p. 124.

«La crisi spirituale di Edmund si risolve tra le rovine, le strade piene di macerie, gli scheletri delle case. Da una di queste vede la bara del padre, che va ad allinearsi accanto ad altre, in un dimesso furgone funebre. E si getta dalle macerie, si uccide. Questa parte è da antologia: è una 'passeggiata', quella di Edmund, piena di particolari, di notazioni psicologiche suggerite con una forza espressiva e drammatica da autentico regista creatore: si osservino il valore di certi particolari, il giocherellare a intermitenza del bambino, quella scheggia di ferro che impugna come fosse un revolver, che punta ora sulla sua ombra ora sulla sua fronte: quel finto sparare è già suicidio. Qui il sonoro ha una funzione rigorosissima: rumori (lo stridere del tram in particolar modo), musica (il suono dell'organo) e silenzi si fondono con le immagini visive, fino al tonfo del corpo, alla voce della donna accorsa accanto al cadavere. Ma voler limitare, come molti hanno fatto, il valore artistico di *Germania anno zero* a questa sola sequenza mi par poco, o comunque inesatto. [...] Nel fissare con *Germania anno zero* 'alcuni' aspetti determinanti del problema tedesco, Rossellini ha dunque creato un'opera ricca di valori filmici, la quale difetta però, tra l'altro, di un elemento peculiare al cinema: il montaggio. Come in tutte le sue opere, anche questa è infatti frammentaria.»

Adriano Baracco, in *Hollywood*, n. 139, 15 luglio 1948.

«L'opera d'arte comincia quando il bambino si avvia da solo, a delitto compiuto, in cerca di una giustificazione. E qui si tratta di cinema puro: non una parola, non una concessione. Vi sono nel film accenti così alti da essere rari, non soltanto nella nostra cinematografia, ma addirittura nella storia del cinema.»

Adriano Baracco, in *Cinema*, n. 1, 25 ottobre 1948, p. 10.

«*Germania anno zero* [...] nato con l'ambizione di far tremare il mondo, nato come una requisitoria implacabile, in un clima dostojevskiano, si ridusse alle modeste proporzioni d'un lavoro impostato e condotto mediocrementemente, ma ravvivato da un lungo e magnifico finale. Rossellini s'era affidato troppo alla fortuna, im-

provvisando più di quanto sia consentito, e l'argomento gli si era sbriciolato fra le mani. La preoccupazione di 'far vero', la preoccupazione d'essere il capostipite dei 'neorealisti' fece perdere al regista il suo vigore iniziale e la sua iniziale sincerità. Tuttavia l'ultima parte del film è tale da farci rimpiangere che non tutto il lavoro sia a quell'altezza: è un frammento, ma un frammento che rimarrà.»

Gino Valori, «Germania anno zero», *Cine Illustrato*, n. 1, 2 gennaio 1949.

«*Il treno ferma a Berlino* fa sospettare l'intenzione di propaganda a favore del popolo tedesco; in *Germania anno zero* questa intenzione è smaccatamente palese e, per di più, annunciata con un discorsetto al principio del film. Ma l'effetto non è raggiunto perché in *Germania anno zero* manca tutto: soggetto, sceneggiatura, regia, fotografia, musica. Il soggetto, per quanto è dato intuire dalle confuse sequenze, dovrebbe concentrarsi in un cupo dramma (un fanciullo che uccide il padre vecchio e infermo perché 'improduttivo') il quale tuttavia non solo non commuove ma non interessa, e passa quasi del tutto inosservato, inserito come per caso nel susseguirsi di episodi monchi, monotoni, stanchi, freddi, attraverso i quali si intuisce la costante preoccupazione di far posto al documentario su Berlino distrutta, tema esaurito dopo i primi cinquecento metri, almeno nel modo in cui è svolto qui. La sfocatura del soggetto è sottolineata dalla sceneggiatura frammentaria, imprecisa, talvolta oscura cui non pone certo riparo la regia (del Rossellini) della quale non si avverte la presenza, onde tutto procede a tentoni, compresa la fotografia piatta e inespressiva. La musica, se non toglie, nulla aggiunge. *Germania, anno zero*, girato a Berlino nel 1947, avrebbe potuto benissimo essere ripreso in Italia, raccordando l'azione con qualche brano di documentario ormai da tempo entrato a far parte del repertorio. È da domandarsi in base a quali criteri questo film fu premiato al Festival di Locarno. Forse, criteri politici: artistici, non sembra possibile.»

Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, op. cit., pp. 25-26.

«Il problema della fede è affrontato ancora più direttamente in *Germania anno zero*: ma in luce negativa. Il nazismo, cioè il male, è rappresentato nel suo aspetto di falsa verità. [...] L'atroce apologo ha una misura narrativa impeccabile, nella rinuncia a ogni psicologismo in pro d'una indagine di comportamento condotta sino ai limiti del cinema 'puro'. [...] Ma è su *Germania anno zero* che il dialogo tra Rossellini e il pubblico si interrompe. Dopo la concitazione romanzesca di *Roma città aperta* e la varietà di toni novellistici di *Paisà*, il regista si attiene a una sorta di monocromatismo livido, privo di ogni tinteggiatura effettistica.

Ciò che gli preme è, ovviamente, di eliminare i rischi della retorica patetica, facendo campeggiare la storia di un'anima su uno sfondo nudamente antispettacolare. In questo modo l'audacia tematica della storia di un parricidio e un suicidio, resi più agghiaccianti dall'età del protagonista, mira ad attingere il sublime tragico senza abbandonare il piano della cronaca contemporanea. Il programma neorealista non poteva trovare esplicazione più avanzata: ma lo spettatore veniva sottoposto a una tensione che non era in grado di sopportare: e reagì con il rifiuto, come se il caso del piccolo Edmund non lo riguardasse. In realtà, la vicenda portata sullo schermo consente al regista, proprio in virtù del suo estremismo parossistico, di mettere a fuoco una preoccupazione che riguarda ben altro dalla sorte della Germania ex nazista. La guerra ha fatto precipitare una crisi maturata da tempo, in tutto il ricorso della civiltà moderna: crisi di valori spirituali, di cui ora occorre assumere piena consapevolezza e che potrà essere superata solo tornando a una semplice intuizione della vita, come valore supremo, contro tutti i falsi verbi che prendono corpo nelle sempre sclerotiche istituzioni sociali.»

Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, pp. 63-64.

«*Germania anno zero*, se lo si prende come un film sulla Germania del post-nazismo, rivela imprecisioni e ingenuità, e soprattutto un'insufficienza critica e ideologica. Ciò che ci dice sulla società tedesca dell'immediato dopoguerra non convince e manca di non pochi elementi determinanti per un giudizio d'insieme. Il film, insomma, rimane al di qua dei veri problemi del popolo tedesco e della sua rinascita. [...] In termini di psicologia del comportamento, la storia del ragazzo omicida e poi suicida non convince, così come ci lascia perplessi la motivazione ideologica e morale di azioni insane o la descrizione imprecisa di un ambiente familiare. Ma sappiamo ormai che Rossellini rifiuta le spiegazioni logiche dei fatti, non foss'altro perché è incapace di sviluppare il filo del racconto. Egli ha bisogno del contatto diretto con realtà circoscritte, con fatti e situazioni del momento, affidandosi, per la loro rappresentazione, ai bagliori dell'improvvisazione, con tutti i rischi del caso. [...] La morale di Rossellini non è moralismo e la sua posizione politica non si identifica mai con una teoria e una prassi di partito; anzi, il suo atteggiamento si presta a equivoci, e forse è esso stesso equivoco, perché è la realtà, nella sua polivalenza, a suggerire interpretazioni equivocate o ambigue. Nel limitarsi a documentare la realtà — ma a ben guardare la visione di Rossellini va oltre la pura rappresentazione dei fatti e ne suggerisce molteplici interpretazioni — egli pare rifugiarsi dietro l'evidenza, e quasi annullarsi nella manifestazione, addirittura nella nascita, di una realtà, di cui la sua cinecamera è soltanto un mezzo di rivelazione. Così il discorso rossel-

liniano sulla Germania dell'immediato dopoguerra, con le sue ambiguità e le sue superficialità, deve essere ampliato, per trovare una giustificazione e anche una validità artistica e culturale: deve coinvolgere un giudizio sull'uomo di fronte alle sue responsabilità, deve indicare un possibile superamento degli schemi comportamentistici abituali, deve provocare una reazione davanti alla crisi di valori d'una società, che diventa la crisi d'una intera civiltà. Nei suoi limiti, questo discorso Rossellini, con *Germania anno zero*, l'ha fatto.»

Bruno Venturi, *Germania anno zero*, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, op. cit., p. 409.

«La morte del figlio Romano, avvenuta al termine delle riprese di *Paisà* (1946), precipita Rossellini in una profonda crisi morale. Anche da questa angoscia nasce *Germania anno zero*, un dramma che conclude il trittico della guerra, dopo *Roma città aperta* e *Paisà*. Nell'analisi di una coscienza, allo stesso tempo mostruosa e innocente (ancora un paisà), Rossellini tocca il fondo della disperazione. Alla perdita della coscienza politica corrisponde, però, l'acquisizione di una grande coscienza artistica: ciò che importa qui al regista è l'intensità realistica dell'opera, l'autenticità di comportamento dei suoi personaggi. *Germania anno zero* è forse il film che meglio esprime, spoglio e umile com'è, la concezione realistica rosselliniana: non una realtà rappresentata dal punto di vista sociale, ma quale si rivela agli occhi di chi la guarda. Atroce allo sguardo ma indifferente, fredda, oggettiva nella sostanza: tanto indifferente da privare di emozioni (di orrore, di paura) lo stesso sguardo che lo contempla, come rivela il personaggio del fanciullo innocente.»

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., p. 375.

«Con questo film Rossellini ha realizzato il finale più disperato di tutto il cinema del dopoguerra e ha, al tempo stesso, attuato una violenta rottura di tendenza, in un momento in cui la pressione ideologica esterna chiedeva una sempre più netta scelta di campo. Sulla Germania il regista realizza un transfert del senso di una angoscia generalizzata e priva di appigli e di speranze.»

Notizie e curiosità

Al termine delle riprese del film, Dorian Danton, nel riassumere la trama di *Germania, anno zero* (*Hollywood*, n. 124, 31 gennaio 1948, p. 11), riferisce di importanti varianti rispetto a quella che sarà la definitiva stesura del film. Per questo, riportiamo integralmente la parte centrale dell'articolo.

«A Berlino nella città distrutta, in mezzo al crollo di tutto il mondo ideologico, gli uomini sono smarriti, confusi. Per la maggior

parte di essi, per quelli cioè che avevano assimilato il 'credo' di Hitler, tutto è assurdo; non si possono ancora adattare all'idea che il loro mondo sia finito; e non sentono più in sé la forza per credere che tutto possa tornare come prima. Vivono quasi inebetiti, ed hanno una sola preoccupazione: 'Come sfamarci, oggi?'.

Altri tedeschi, quelli che avevano ostacolato il nazismo, si sentono in un primo tempo liberi, felici, pieni di forze e di progetti: ma a poco a poco anche a loro ogni energia viene tolta dal più vivo e più sentito problema: la fame.

Solo pochi, i giovanissimi, hanno ancora un programma ed energia sufficiente per pensare di attuarlo. Per i giovani, la situazione attuale è insopportabile: soltanto se l'antico regime ritornerà, sarà possibile per loro riconoscere la Germania, la 'loro' Germania. E i ragazzi si riuniscono, decidono, cercano con ingenui ma pericolosi sistemi, di lottare perché il loro mondo ritorni. E questi sono anche i sentimenti del biondino Jean.

È sempre stato in condizione di inferiorità verso i suoi compagni perché il padre era sospetto di antinazismo, e aveva sofferto interrogatori e prigionia. Adesso, che suo padre è felice del nuovo ordine di cose, gli amici di Jean sobillano il ragazzo, vogliono costringerlo a uccidere il padre, per cominciare così la serie degli atti di vendetta e di ribellione. Ma Jean ama il padre; lo ama più affettuosamente degli altri bimbi, quasi morbosamente, forse appunto perché, da quando ha una ragione, gli hanno insegnato a odiarlo come uomo.

Ogni sera Jean rientra nella sua piccola casa miracolosamente intatta, siede alla tavola spesso sufficientemente fornita, nella città affamata. E guarda il babbo che parla e mangia seduto in faccia a lui, un uomo grosso, anziano, un po' pelato, dall'espressione buona e cordiale: guarda la mamma, sciupata dalle fatiche e dai dolori, che conserva ancora nel viso stanco molta dolcezza. Jean li guarda e si dice: 'Io dovrei uccidere quest'uomo, far soffrire ancora questa donna' e sente che non può, che non potrà mai.

Al mattino dopo, quando si ritrova con i compagni, questi chiedono: 'L'hai fatto?' e hanno lo stesso tono di chi domanda se una lettera è stata imbucata. 'L'hai fatto?'. E Jean ogni volta dice di no, cerca scuse, spera che qualcuno lo capisca e gli dica: 'Non ha importanza, non tentarlo più'. Invece i compagni ogni giorno sono più sprezzanti, più freddi, lo chiamano vigliacco e traditore, due parole che non sopporta; e lo fanno impazzire gli occhi freddi e allontananti del ragazzo che comanda il gruppo, occhi che ogni volta che incontrano i suoi assumono una espressione di disgusto.

Così, una sera in cui la mamma non è ancora rientrata e il babbo siede solo in cucina e gli volta le spalle, Jean trova il coraggio: 'Quest'uomo è un traditore. È anche per colpa sua se la Germania è vinta, se il nazismo è caduto, se tutto quello per cui lottavi, quello in cui credevi non ha più ragione di essere. È colpa sua la disfatta del paese, l'umiliazione in cui siamo caduti davanti all'intero mondo. Non importa che sia tuo padre. Colpiscilo!'

Jean colpisce, poi terrorizzato, fugge. È quasi notte ormai. Le strade sono buie: da anni i fanali sono spenti e chissà ancora per quanti anni resteranno così. Jean fugge: quanto è che non usciva di notte!

Al buio le case sventrate, i cumuli di macerie, persino gli innocui e puzzolenti ammassi di immondizia agli angoli, hanno un aspetto pauroso. Jean fugge e singhiozza, nella sua mente di bambino dodicenne spariscono le frasi crudeli e eroiche, tornano le favole di streghe e di draghi che la sua mamma gli raccontava nella piccola cucina. Ora la mamma sarà rientrata nella piccola cucina: il babbo, seduto nella solita sedia forse era chinato sul tavolo un po' più del solito. Forse al primo momento la mamma non si sarà accorta di niente, poi... Jean continuava a correre, a fuggire da qualcosa che invece porterà per sempre con sé.»

Germania anno zero ha vinto il primo premio al Festival di Locarno 1948, oltre al premio per la migliore sceneggiatura.

Parlano i protagonisti

Roberto Rossellini, in «Rossellini si difende», a cura di Fernaldo Di Giammatteo, *Il Progresso d'Italia*, 9 dicembre 1948.

«*Germania anno zero* è un film freddo come una lastra di vetro: documentazione cronistica di una certa realtà, quella arida e disperata del dopoguerra tedesco, con la sua fame, le sue perversioni, i suoi delitti. Certo, non è uno spettacolo, a vederlo non ci si diverte. Ma non si poteva fare diversamente: non c'era che un tono da scegliere ed è stato scelto.»

Roberto Rossellini, in *Bianco e Nero*, n. 2, 1952.

«*Germania anno zero*, se debbo essere sincero, è nato proprio per l'episodio del bimbo che vaga solo tra le rovine. Tutta la parte precedente non mi interessava minimamente».

Roberto Rossellini, «Il mio dopoguerra», *Cinema Nuovo*, n. 72, 10 dicembre 1955, p. 425.

«*Germania anno zero* potei girarlo esattamente come volevo e oggi, quando rivedo questo film, sono sconvolto dallo spettacolo; mi sembra che il mio giudizio sulla Germania fosse giusto, incompleto ma giusto. Tuttavia, e contro ogni aspettativa, l'accoglienza fatta a *Germania anno zero* fu molto cattiva e fu allora che cominciai a pormi alcune domande. Il mondo del cinema si era

riorganizzato, aveva ritrovato le sue abitudini e il suo stile d'anteguerra; e *Germania anno zero* veniva giudicato in base a tale estetica d'anteguerra, così come *Roma città aperta* era piaciuto per quanto di nuovo possedeva riguardo a tale stile. D'altra parte, anche il mondo politico si era riorganizzato e giudicava il film in funzione della politica. Le critiche a *Germania anno zero* mi rivelarono ciò che i giornalisti pensavano rispettivamente sul problema tedesco (o ciò che ne pensava il direttore del loro giornale), ma non mi furono di alcuna utilità sul piano critico. Allora fui davanti a questo dilemma: o la prostituzione o la sincerità.»

Roberto Rossellini, in *Bianco e Nero*, n. 1, gennaio 1964.

«Il finale di *Germania anno zero* è apparso chiaro: era una vera luce di speranza, si accendeva la speranza. E il gesto che il bambino fa di suicidarsi è un gesto di abbandono, è un gesto di stanchezza col quale esso si lascia dietro le spalle tutto l'orrore che ha vissuto e al quale ha creduto perché ha agito esattamente secondo una morale precisa: sente la vanità di questo e la luce gli si accende ed ha questo momento di abbandono. E si abbandona come quando si piglia coscienza e ci si abbandona, ci si abbandona prima di tutto al riposo per ricominciare un'azione successiva; e lui si abbandona a questo grande sonno che è la morte, e da lì nasce il nuovo modo di vita, il nuovo modo di vedere, l'accento di speranza e di fede nel futuro, nell'avvenire e negli uomini.»

1947 ULTIMO AMORE

Regia: Luigi Chiarini — *Produzione:* Pan Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Clara Calamai, Andrea Checchi, Carlo Ninchi, Dante Maggio, Aroldo Tieri, Vira Silenti, Giacomo Rondinella.

1947 UOMINI E CIELI

Regia: Francesco De Robertis — *Produzione:* Scalera — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Ufficiali e militari dell'Aeronautica.

1948 ANNI DIFFICILI

Soggetto

Tratto dalla scheda *Anni difficili*, a cura di Orio Caldiron, Elio Girlanda, Pietro Pisarra, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, op. cit., p. 46.

«Aldo Piscitello, impiegato al comune di Modica, in Sicilia, è costretto dal podestà, sotto pena di licenziamento, a prendere la tessera del partito fascista. La moglie lo incoraggia a cedere e gli amici antifascisti, che usano riunirsi in farmacia, gli dicono di regolarsi secondo coscienza. Così Piscitello diventa fascista. Quando l'Italia dichiara guerra all'Etiopia, suo figlio Giovanni parte per l'Africa facendo aumentare la sua angoscia. La guerra finisce, il figlio torna e si fida con Maria, figlia del farmacista. Ma scoppia la guerra di Spagna e il figlio deve ripartire. In più la moglie gli fa ottenere la tessera di squadrista e la sciarpa che distingue coloro che hanno partecipato alla marcia su Roma. Piscitello ne farebbe volentieri a meno, ma accetta perché agli im-

Regia: Luigi Zampa — *Soggetto:* tratto dal racconto «Il vecchio con gli stivali» di Vitaliano Brancati — *Sceneggiatura:* Vitaliano Brancati, Sergio Amidei, Enrico Fulchignoni, Franco Evangelisti — *Fotografia:* Carlo Montuori — *Scenografia:* Ivo Battelli — *Costumi:* Giuliana Bagno — *Musica:* Franco Casavola — *Montaggio:* Eraldo Da Roma — *Produzione:* Briguglio Film — *Origine:* Italia — *Durata:* 113'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Umberto Spadaro (*Aldo Piscitello*), Massimo Girotti (*Giovanni*), Ave Ninchi (*Rosina*), Odette Bedogni (*Delia Scala*) (*Elena*), Ernesto Almirante (*nonno*), Milly Vitale (*Maria*), Enzo Biliotti (*podestà*), Carletto Spósito (*Riccardo*), Loris Gizzi (*ministro*), Aldo Silvani (*farmacista*), Giovanni Grasso, Olinto Cristina, Rainero De Cenzo, Agostino Salvietti, Giuseppe Nicolosi, Miro Zonda, Natale Cirino.

piegati viene dato un congruo premio in denaro. Finita la guerra di Spagna, Giovanni torna a casa e sposa Maria. La pace dura poco. Nel '40 l'Italia è di nuovo in guerra e il figlio va a combattere in Africa e in Russia. Quando gli Alleati sbarcano in Sicilia, Giovanni rientrato dalla Russia, viene ucciso dai tedeschi in ritirata quando sta per ricongiungersi ai suoi. Torna la pace e Piscitello perde il suo posto d'impiegato. Il sindaco, che è lo stesso che lo costrinse a prendere la tessera, gli comunica di doverlo epurare, a causa del suo passato fascista.»

Il parere della critica

Anni difficili scatenò una violenta campagna di stampa tra la destra e la sinistra per il suo contenuto dichiaratamente antifascista e dette luogo a una interpellanza al Parlamento che coinvolse tutta la produzione cinematografica italiana, accusata di disonorare l'Italia.

Roberto Sgroj, «Vivere in pace», *Cine Illustrato*, n. 39, 19 settembre 1948.

«D'accordo. Noi siamo fra quei tanti che se ne vanno per i fatti propri ed entrano in un cinema un po' per svago, un po' per amore della celluloida. Ecco perché ci annoia il fatto che anche i films, da un po' di tempo in qua, si occupino di politica, rifacciano il cammino all'indietro, per un motivo o per l'altro. Il mondo non ha nulla da guadagnare guardando il passato: né il mondo, né nessuno. Né chi era bianco, né chi era nero, né chi ha rancori, né chi ha nostalgie. Ma questo sarebbe ancora nulla, se la massa non cercasse nel cinematografo qualcosa di diverso dalla vita quotidiana, presente o passata, se il cinema, in ultima analisi, non fosse un diversivo ad otto ore giornaliere di lavoro, se ciascuno non si aspettasse dal cinema un dramma, un'avventura, una commedia o qualcosa d'altra atmosfera che non quella di tutti i giorni. Tempo fa parlammo, su queste colonne, di *Anni difficili*, senza averlo visto. Speravamo che questo film fosse pacificatore, che dicesse: 'Piantiamola una buona volta con la politica perché, chi più chi meno, tutti abbiamo sbagliato'. Invece no: *Anni difficili* è un atto d'accusa violento, cattivo, inesorabile e, nello stesso tempo, falso. Alla fine ti dice che siamo stati tutti vili, anti e non anti, e che dovremmo vergognarci di noi stessi. E qui il discorso si fa difficile: ma noi non amiamo parlar di politica, tanto meno fra noi che ci occupiamo di cinema. Vorremmo, per concludere, che fosse il cinema a non metterci in questi impicci, a non parlarci di politica, che il regista Zampa dimentichi *Anni difficili* e torni a *Vivere in pace*, a *Un americano in vacanza*, a quei films insomma che lo hanno rivelato e reso simpatico a quanti seguono il cinematografo. È così bello vivere in pace...»

Guido Aristarco, «Anni difficili», *Cinema*, n. 6, 15 gennaio 1949, pp. 188-189.

«Si è discusso e si discute molto su questo film di Luigi Zampa, basato su un racconto di Vitaliano Brancati. Interrogazioni alla Camera e al Senato, appelli alla censura, polemiche sui giornali e sui periodici con intervento di senatori (vedi, ad esempio, gli articoli di Secchia, Sereni e Platone in *Vie Nuove*); e inoltre difese di Andreotti, pubblici dibattiti all'Associazione romana della Stampa e, in questi giorni, al Missori di Milano. Infine, sempre al Missori, un referendum tra gli spettatori, invitati a rispondere, su apposite cartoline, alle seguenti domande: 1) Ritene *Anni difficili* offensivo per la dignità nazionale? 2) Pensa che *Anni difficili* sia un film utile e positivo? 3) È *Anni difficili* un film antifascista? 4) È d'accordo con il pubblico ed i critici stranieri che definiscono il cinema italiano il più intelligente e umano del dopoguerra? Senza dubbio il film di Zampa non merita tutto questo scalpore. Se è così discusso, e a torto, è perché la polemica si basa su giudizi ideologici; le stesse domande del referendum non accennano minimamente ad un possibile valore artistico dell'opera; e l'ultima, come vedremo, risulta staccata dalle altre. Sicché tutte quattro possono riassumersi nella terza: «È *Anni difficili* un film antifascista?». In linea di massima, chi a questa domanda risponde con un sì, giudica l'opera di Zampa non soltanto positiva utile e non offensiva per la dignità nazionale, ma anche artisticamente riuscita; chi risponde con un no, sostiene che il film è non soltanto insultante e diffamatorio per il popolo italiano, ma anche artisticamente privo di interesse. I secondi, pertanto, cadono nello stesso errore di valutazione che rimproverano ai primi: e gli equivoci continuano e si intensificano. [...] *Anni difficili* non ha requisiti artistici: Zampa contrappone allo stile una maniera, la quale poggia, come nelle opere precedenti (da *Un americano in vacanza* al sopravvalutato *Vivere in pace*), su un abile mestiere che gli serve per trasporre sulla pagina di celuloide (e non in immagini visive e sonore) una sceneggiatura talvolta, come in questo caso, ancora più abile, quantunque essa non sia priva di errori tecnici. [...] È evidente che il mestiere non produce satira, prerogativa di registi come Clair, e pertanto l'annunciata 'commedia del costume' si risolve, in *Anni difficili*, in 'bozzetti', battute ironiche, e vignette da giornale umoristico; sorrette, naturalmente, da un elemento letterario che porta la firma di Brancati. [...] *Anni difficili* non è certo degno, per ragioni del tutto artistiche, a rappresentare il cinema italiano all'estero, e in particolar modo quella 'scuola' o 'tendenza' neorealista che Andreotti, assolvendo appunto Zampa, intendeva e intende difendere: mentre si rammarica di non aver fatto in tempo a censurare *Sciuscià* e pensa a certi probabili tagli per *Ladri di biciclette*».

Gino Valori, «Anni difficili», *Cine illustrato*, n. 9, 27 febbraio 1949, p. 2.

«Furono anni difficili, per i piccoli uomini onesti e amanti del quieto vivere e che non ebbero cuor di leone, gli anni del fascismo, della guerra, dell'occupazione tedesca e di quella alleata: anni difficili durante i quali i piccoli uomini onesti assomigliarono al famoso vaso di coccio costretto a viaggiare tra vasi di ferro. Nel rievocarli in questo film, con insuperabile cura nella scelta e nella dose dei personaggi e dei particolari, Luigi Zampa non ha fatto opera di propaganda né opera politica: se ad *Anni difficili* vogliamo dare una definizione, è un film realista o, per usare un termine d'oggi, neorealista. Col quale film è dimostrato che il neorealismo vive anche al di fuori dell'ambiente di mala vita entro il quale finora è stato quasi sempre tenuto. [...] *Anni difficili* aggiunge molto al buon nome della cinematografia nazionale; tutto è qui da lodare: la efficacia dei particolari e del dialogo, l'equilibrio tra le varie parti dell'azione, e la recitazione, e la fotografia, e la poca e adattissima musica, ma principalmente è da lodare l'umanità di cui il film è pervaso, e la misura con la quale è mantenuto entro i limiti dello spettacolo un soggetto che facilmente avrebbe potuto trabordare nella retorica e nella violenza della satira: l'equanimità è costante, così che negli anni difficili rievocati senza polemica riconosciamo e ritroviamo noi stessi compiutamente: è la cronaca di ieri, tutta già nei nostri ricordi ai quali il film fa da suggeritore, imparzialmente ferdandosi a questo. C'è, non detta, una morale che pare piccola perché è riassunta nella vita di un piccolo uomo, ed è che proprio certi piccoli uomini come quelli che soffrono e pagano i grandi eventi creati da piccoli uomini che sanno invece sfruttarli. E questa è una morale più grande della vicenda, più alta di un episodio nella grande storia dell'umanità, ed è una morale amara da ricordare e da meditare. Tutti gli interpreti sono ottimi: notevolissimi Umberto Spadaro nella parte del protagonista, e l'Almirante in una macchietta di fianco che pare nulla ma dà al film risalto e colore pieni di gusto.»

Luigi Zampa, cit. in Dom., «Franciolini e il matrimonio. Luigi Zampa e la critica», *Cinema*, n. 9, 28 febbraio 1949, p. 266.

«Per alcuni nostri critici sono press'a poco un pallone gonfiato; per i critici stranieri sono un grande regista, uno degli esponenti del nuovo cinema. Ma passi: questo può dipendere da particolari condizioni psicologiche che portano, per lo stesso motivo, a reazioni diverse. Non posso invece accettare certi giudizi sbrigativi di cui sono gratificato. Io ho molto rispetto per la critica, la considero collaboratrice necessaria al nostro lavoro di registi, utile a segnalarci difetti o a incoraggiarci là dove meritiamo. Ma quando si è lavorato un anno intorno a un film si ha il diritto di essere

giudicati con attenzione e, quando si è sbagliato, di sapere 'perché' si è sbagliato.»

Notizie e curiosità

Anni difficili fu annunciato, in un primo momento, con il titolo *Credere, obbedire, combattere*.

Questo film segna l'inizio della collaborazione tra Luigi Zampa e lo scrittore Vitaliano Brancati, un sodalizio che ebbe termine con la morte di Brancati, nel 1954. Presentato all'VIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *Anni difficili* ottiene la Coppa dell'Enic per il film italiano di migliore fattura tecnica.

Parlano i protagonisti

Luigi Zampa, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., pp. 125-126.

«Anche per questo film mi accusarono di qualunquismo. Ma, Dio mio, come si fa ad accusare di qualunquismo l'autore del film, o uno degli autori, se il film è fatto con sincerità! Due anni fa sono andato a Taormina dove avevano fatto un omaggio a Brancati, proiettando i film che aveva scritto, tra i quali *L'arte di arrangiarsi*, *Anni facili*, *Anni difficili*. Devo dire la verità, *Anni difficili* mi fece una grossa impressione... Nel rivederlo, non so, ho provato qualcosa dentro. Intanto perché lo girai quando era da poco finita la guerra e quindi con le facce di allora. Tutta gente magra, spaurita, famelica: nelle scene dove scappano dal bombardamento c'erano le facce vere della gente che circolava a quei tempi, che solo pochi mesi prima aveva cercato scampo dalle bombe vere. E poi per la precisione del copione. Oltretutto erano tutti fatti veri, realmente accaduti, di cui Brancati era stato un testimone indiretto. [...] A proiezione ultimata, tra gli applausi del pubblico si sentirono alcuni fischi. E a quel punto mi inferocii e, mettendo in crisi gli organizzatori, attaccai il pubblico, gli dissi: 'Escludete me, ma voi che fischiate questo film siete gli stessi che...' E lì raccontai la storia di allora, quando il film uscì e ci furono gli attacchi dell'onorevole Gray, fascista, che chiese in Parlamento la distruzione dell'intero negativo. Quando il film andò a Venezia, chi c'era nella giuria? La stessa gente che fino a un paio di anni prima era stata nel Minculpop! Sì, premiarono Brancati, non potevano non premiarlo, ma perché? Per la migliore fattura tecnica! Il che stava a dire che riceveva un premio per come erano fatte le dissolvenze!»

Regia: Carlo Borghesio — *Soggetto:* Carlo Borghesio, Leo Benvenuti, M. Giannini — *Sceneggiatura:* Carlo Borghesio, Mario Amendola, Leo Benvenuti, Aldo De Benedetti, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Ste-no — *Fotografia:* Aldo Tonti — *Scenografia:* Piero Filippone — *Musica:* Nino Rota — *Montaggio:* Carlo Borghesio — *Origine:* Italia — *Produzione:* Lux Film.
 INTERPRETI: Erminio Macario, Vera Carmi, Nando Bruno, Carlo Campanini, Fritz Marlat, Folco Lulli, Piero Lulli, Nunzio Filogamo.

Soggetto

Tratto dalla rivista *Hollywood*, n. 47, 22 novembre 1947, p. 11.

«Leo Bianchetti è un sempliciotto smanioso di libertà, ma questo suo sogno è stato sempre frustrato; fin dall'infanzia, trascorsa in un orfanotrofio, poi nelle caserme durante il servizio militare, è sempre stato costretto ad indossare una divisa di un genere o dell'altro.

Nel '36 in attesa del congedo quando scoppia la guerra d'Africa, poi resta sotto le armi per quella di Spagna e per l'ultima guerra mondiale.

Lo troviamo nel '43 di sentinella ad un ponte; sono i giorni della ritirata. I guastatori tedeschi, avvenuto il ripiegamento delle truppe, minano il ponte ed il loro ufficiale ordina a Leo di allontanarsi. Ma Leo, che non capisce il tedesco, rimane sul ponte e dopo pochi istanti, intima l'alt ad una pattuglia corazzata alleata. Il sottufficiale americano che la comanda, stupito dell'assurda audacia di quel soldato isolato, parla con lui e, accorgendosi che il ponte è minato, ordina la ritirata appena in tempo per assicurare la incolumità del suo reparto. Il ponte salta. Leo si salva a stento e poi, naturalmente, finisce in campo di concentramento dove incontra Cecco, il classico tipo dello 'sfaticato', che diventa il suo inseparabile compagno. Intanto una bella ragazza, Gemma, che cercava il suo 'figlioccio' di guerra, valoroso aviatore che si chiamava Leo Bianchetti, tradita dall'omonimia, si incontra con il nostro eroe che lusingato di essere considerato con tanto interesse da una così bella ragazza, si guarda bene dal mettere le cose in chiaro. Sollecitati a pronunciarsi per la cobelligeranza, Leo e Cecco non ne vogliono sapere; fino ad allora hanno dovuto subire la guerra, una guerra imposta, che non avevano sentito. Ma un giorno, costretti da un equivoco che non riescono a chiarire, vengono inviati in prima linea come cobelligeranti. In seguito alla cattura, peraltro involontaria, di un te-

desco che era in possesso di importanti documenti, Leo e Cecco ricevono in premio da un bel tipo di maggiore americano l'invito di trascorrere qualche giorno nella villa di Gemma, nella quale egli abita. Dopo alcuni giorni, giorni beati per Leo, movimentati solamente da qualche originalità del maggiore, una controffensiva tedesca costringe tutti ad una fuga precipitosa. Nel trambusto Leo e Fritz rimangono nella villa, catturati dai tedeschi; Fritz, creduto un prigioniero riuscito a liberarsi, si salva mentre Leo, accusato di tradimento, sta per essere fucilato quando un sottufficiale lo riconosce per la valorosa sentinella che aveva voluto restare eroicamente a guardia del ponte. Forzato dagli avvenimenti suo malgrado, Leo è costretto a vestire l'uniforme tedesca ed a ritornare in prima linea. Durante un'azione di pattuglie, egli s'imbatta in Cecco, in divisa americana. Per salvarsi entrambe, Leo finge di averlo catturato, Cecco finisce in campo di concentramento, questa volta tedesco, ma Leo e Fritz studiano un piano di fuga per il loro amico ed i suoi compagni. La fuga è in atto, dopo che Fritz ha sostituito il munizionamento delle sentinelle con pallottole a salve, ma gli ufficiali del campo affrontano Leo e Fritz con le pistole in pugno. Superata astutamente la situazione disperata, giunge l'annuncio della fine della guerra a risolvere le peripezie dei nostri due eroi. Cecco e Leo tornano malinconicamente a casa. Un pensiero li tormenta: questa strana guerra che hanno combattuto, l'hanno vinta o l'hanno perduta?»

Il parere della critica

Romolo Cicalè, in *Hollywood*, n. 126, 14 febbraio 1948, p. 15.

«Per raccontarci come Macario ha perduto la guerra, i realizzatori di questo film hanno abbandonato il vecchio (e non infruttuoso) sistema di rifarsi a quell'umorismo metafisico che ebbe il suo organo ufficiale nel *Marc Aurelio*. Questa volta i fili che muovono la marionetta Macario, fanno capo direttamente a Charlot, Keaton, Ridolini, Harold Lloyd. [...] Il comico del film scaturisce non più dalle battute di Macario (ridotte al minimo) ma dall'umorismo delle situazioni. Tutto l'episodio dell'esplorazione della grotta è ottimo. Amici e nemici la esplorano contemporaneamente, senza saperlo. Macario, curvo verso terra, al di qua di un carrello, sta lavorando ai fili del telefono, mentre dall'altra parte un tedesco (il nemico) in piedi sta facendo lo stesso lavoro. L'uno ignora l'altro. Il tedesco si abbassa posando la pinza sul carrello. Macario si alza, adopera le pinze del tedesco, si riabbassa, e così di seguito. In un'altra scena due soldati tedeschi infilano guardinghi due gallerie laterali mentre dalla galleria centrale avanza Macario, altrettanto guardingo. Non sono, queste, trovate degne di Charlot? Poi l'episodio finisce alla Ridolini, col carrello che corre pazzamente per le gallerie della grotta, sopra il quale Macario e un suo compagno picchiano un soldato tedesco preso

prigioniero, inseguiti dagli altri soldati tedeschi. [...] Insomma, un intelligente film comico, perfettamente riuscito.»

Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, op. cit., pp. 84-85.

«Scarsamente apprezzati dalla critica italiana ma accolti da vivaci consensi sulla stampa francese, i film di Borghesio riprendevano sul piano della critica di costume alcuni motivi di discorso largamente diffusi in quegli anni: il doppiogiochismo, la borsa nera, i rapporti con gli alleati-vincitori, il 'modo di vita' americano. I risultati furono soprattutto degni d'interesse in *Come persi la guerra*, che portava sullo schermo i sentimenti antieroiici, la stanchezza per le troppe uniformi troppo a lungo indossate negli interminabili anni di guerra.»

Da *L'ultimo schermo*, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Gianarelli, Umberto Rossi, op. cit., pp. 32-33.

«Potrebbe essere l'occasione per rileggere in chiave sorridente dieci anni di storia nazionale, ma lo scarso impegno critico e l'assoluta libertà concessa al protagonista (che non si prodiga di rompere l'abituale cliché) non consentono di raggiungere risultati di merito satirico. Al massimo, si possono apprezzare alcuni isolati momenti per l'amaro e pietoso sorriso derivante dal ripasso di pagine impregnate di una stolidità enfasi guerresca.»

Notizie e curiosità

Come persi la guerra, nella stagione 1947-1948, è stato campione di incassi, con 300 milioni.

Parlano i protagonisti

Mario Monicelli, in AA.VV., *La città del cinema*, Napoleone, Roma, 1979, p. 215.

«Il primo film che feci insieme a Steno si chiamava *Come persi la guerra*, che era un richiamo al film di Buster Keaton *Come vinsi la guerra*. Facemmo un film assolutamente farsesco sull'esercito italiano, sulla povertà, la vigliaccheria, la miseria, i campi di concentramento, era un film di avanspettacolo che ebbe un grande successo».

Steno, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 178.

«Per *Come persi la guerra*, Monicelli e io ci rifacemmo abbastanza chiaramente a Chaplin di *Luci della città* e *Tempi moderni*: ecco, rammento che ci rifacemmo all'uomo sballottato tra i problemi della società. Ebbe un grande successo di pubblico, e in Francia lo ebbe anche di critica.»

Regia: Francesco Zavatta — *Produzione:* Victory International Company — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Carlo Ninchi, Silvana Jachino, Otello Toso, Guglielmo Sinaz, Umberto Spadaro, Lia Orlandini, Ugo Sasso, Fedele Gentile, Claudio Ermelli.

1948 L'EBREO ERRANTE

Soggetto

Tratto da Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman*, Gremese, Roma, 1982, p. 55.

«L'ebreo errante, condannato da Cristo a vagare nei secoli in espiatione delle sue colpe, vive durante la seconda guerra mondiale a Parigi sotto il nome di Mathieu Blumenthal, ricco banchiere. Con lui è Elena, che lo ama. Quando i tedeschi entrano in Parigi, l'ebreo errante corre alla sinagoga dove hanno trovato rifugio il professor Epstein — conosciuto a Francoforte cinque anni prima — e sua nipote Ester, per convincerli a fuggire con lui. Ma il tempio è circondato e i fedeli sono arrestati. Mathieu si unisce spontaneamente ai deportati e nel campo di concentramento, dove ha confessato il suo amore a Ester, organizza una rivolta e riesce a fuggire, insieme alla ragazza, dopo aver fatto saltare un ponte. Ma alla fine, per evitare la fucilazione di cinquecento ostaggi, l'ebreo errante si consegna ai nazisti e muore, espiando così per sempre la sua condanna.»

Il parere della critica

Al. Or. (Alfredo Orecchio), in *Il Messaggero*, 10 marzo 1948.

«Il regista si libera dell'imbarazzo delle analogie storiche e realizza uno spettacolo coerente, ben orchestrato nei contrasti delle luci e delle masse, drammatizzato felicemente con l'aiuto di 'testimonianze dal vero', che hanno parecchio in comune con quelle fornite da David Rousset nel celebre libro *Dio è colpevole*.»

Regia: Goffredo Alessandrini — *Soggetto:* tratto dal romanzo omonimo di Eugène Sue — *Sceneggiatura:* Giambattista Angioletti, Goffredo Alessandrini, Braccio Agnoletti, Aldo Bizzarri, Giorgio Prosperi, Flaminio Bollini, Ennio De Concini, Gino De Luca, Mario Monicelli, Steno, Anton Giulio Majano, Enrico Fulchignoni — *Fotografia:* Vaclav Vich — *Scenografia:* Arrigo Equini — *Costumi:* Dario Cecchi, Emanuele Bacicchi — *Musica:* Enzo Massetti — *Montaggio:* Otello Colangeli — *Produzione:* Cinematografica Distributori Indipendenti — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Vittorio Gassman (*Mathieu Blumenthal, l'ebreo errante*), Noëlle Norman (*Elena*), Valentina Cortese (*Ester*), Harry Feist (*professor Epstein*), Inga Gort, Hans Hinrich, Pietro Sharoff, Cesare Polacco, Armando Francioli, Dedi Ristori, Angelo Calabrese, Fosca Freda, Maria Kranh, Egisto Olivieri, Pina Piovani, Alfredo Anghinelli, Giulio Battiferri, Andrea Aureli, Aldo Bassi, Cino Bassi, Saro Bevacqua, Bruno Von Baren, Victor Domenico Ledda, Ivo Karavany, Guido Barbarisi, Antonio Crast, Renato Malavasi, Mario Mazzetti, Rosa Moneta, Luigi Locchi, Carlo Jachino, Alfredo Polini, Nicoletta Prinzi, Attilio Torelli, Alfredo Salvatori, Domenico Serra, Ermando Randi, Riccardo Foti, Lando Sguazzini, Ernesto Quadrelli, Aristodemo Pettinelli, Vincenzo Tocci, Enrico Urbini, Aedo Galvani, Marco Raviart.

Lan. (Arturo Lanocita), in *Corriere della Sera*, 8 febbraio 1949.
«*L'ebreo errante* di Alessandrini è uno strano film. Sbanda, curiosamente, tra l'allegoria e il documentario. Valutato in sede estetica il film è piuttosto enfatico.»

Notizie e curiosità

Il film è stato girato a Roma e i lager nazisti sono stati ricostruiti nel retro della Titanus e sulle montagnole di Grottarossa.

Parlano i protagonisti

Vittorio Gassman, in *Epoca*, 8 settembre 1957.

«Dei film che ho interpretato dal '46 fino a *I soliti ignoti* una ventina sono orrendi, alcuni mediocri, e quattro o cinque si salvano. Ma solo di due non mi vergogno: *L'ebreo errante* di Goffredo Alessandrini e la *Figlia del capitano* di Mario Camerini.»

Regia: Silvio Laurenti-Rosa — Produzione: Silvio Laurenti-Rosa — Origine: Italia.

INTERPRETI: Gabriella Ferri, Nuccy Oriani, Diego Muni, Sergio Bergone.

1948 E NON DIRSI ADDIO

Soggetto

Tratto dalla rivista *Hollywood*, n. 166, 20 novembre 1948, p. 11.

«Nel porto di Taranto è ancorata per disarmo una unità della nostra flotta, una cosa ormai morta per tutti, ma non per Capo Arena, il guardiano dell'Arsenale; a quella nave è legato un ricordo angoscioso che lo obbliga a vivere lì per farle la guardia. Capo Arena non permette che altre navi gettino l'ancora nello specchio d'acqua antistante la sua nave ed il perché lo spiega al Comandante di una unità che si era troppo avvicinata: a bordo dell'Alfa 2 vi sono ancora i corpi di sette giovani marinai, chiusi in un compartimento, allagato in seguito all'esplosione di un siluro e la porta di quel compartimento la chiuse allora proprio lui, Capo Arena, per impedire che l'acqua irrompesse negli altri locali.

Tornato nella sua barca il vecchio si dirige verso la nave, anche questa volta trascorrerà l'anniversario della tragedia presso la porta, oltre la quale sono i suoi morti.

Alla luce incerta di una lanterna il vecchio scende nella stiva e si avvicina lentamente al compartimento 91, il rumore dell'acqua che batte oltre le pareti di acciaio, l'ambiente e l'onda del ricordo esaltano al diapason la commozione di Capo Arena che rivive quelle ore tremende.

Erano i giorni dell'8 settembre '43, la nave era all'ancora nel porto di Pola, Capo Arena che era Capo cannoniere dell'Alfa 2, era sceso in città per commissioni, e così alla stireria, per la città, aveva incontrato uno a uno i sette giovani che erano dietro quella porta.

Da uno veramente si era recato espressamente, da Dario che egli conosceva fin dall'infanzia; al giovane che si trova nel carcere militare, per una infrazione commessa, Capo Arena annuncia che il padre, il Comandante Altesi, è a Pola con la moglie; ma il giovane non si commuove. Egli ha del rancore verso il padre a

Regia: Francesco De Robertis, Vittorio Cottafavi — *Soggetto e sceneggiatura:* Francesco De Robertis, Giorgio Pastina, Nicola Morabito — *Fotografia:* Carlo Belletto — *Musica:* Mario Nascimbene — *Produzione:* Centro Cinematografico Italiano — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Raf Pin-di (*Capo Arena*), Nicola Morabito (*il comandante Altesi*), Gaby Sylvia (*la moglie del comandante Altesi*), Anna Arena (*la padrona della stireria*), Ugo Donarelli, Bianca Doria, Ufficiali e marinai della Marina Italiana.

cui rimprovera di aver avuto con lui sempre modi e parole di comando e di essersi risposato troppo tardi quando a lui una madre non era più necessaria, ma anzi lo faceva sentire estraneo alla nuova famiglia.

Capo Arena è addolorato di questa situazione e quando il Comandante Altesi gli chiede ansiosamente notizie del figlio non sa cosa dire; ma il padre capisce che il figlio si sente a lui estraneo.

Gli avvenimenti precipitano; è l'8 settembre, alla gioia della popolazione e dei marinai per la conclusione della pace segue però la triste realtà del rombo del cannone; i tedeschi avanzano su Pola, le navi debbono partire immediatamente per non farsi catturare dal nemico. Altesi riceve l'ordine di assumere immediatamente il comando dell'Alfa 2; appena possibile avrà ordini.

Fremono le macchine e la nave salpa l'ancora. La nave che in un primo tempo avrebbe dovuto portarsi a Cattaro per raccogliere i profughi riceve un contr'ordine: la località è minata. Gli ufficiali a bordo attendono ansiosamente una comunicazione; un messaggio cifrato annuncia che la nave Sigma 1, l'Ammiraglia, è stata affondata da aerei nemici mentre faceva rotta verso il Sud, 1200 uomini dell'equipaggio sono periti con gli Ufficiali e il Comandante in capo della flotta. L'ultima comunicazione radio dice: 'Ogni comandante segua la propria coscienza per il bene della Patria'. Altesi non ha un attimo di esitazione e ordina rotta Sud.

I marinai, che hanno per la maggior parte le famiglie nell'Italia Settentrionale, accolgono con malumore la notizia della destinazione, un gruppo di 50 decide di arrestare le macchine per impedire al Comandante di attuare il suo progetto.

Dario è incaricato dai compagni di trattare con Altesi. Il padre ha un drammatico colloquio con il figlio, al quale spiega che la determinazione di andare verso il Sud gli è stata dettata dall'esempio del Comandante in Capo della flotta.

Dario torna dai compagni per convincerli; in quel momento ecco sopraggiungere gli aerei nemici, le macchine pulsano di nuovo e la nave si muove. Altesi, uscito sulla plancia di comando per dirigere le manovre di difesa, è colpito mortalmente da una raffica di mitraglia. Un aeroplano nemico ha sganciato un siluro, la nave cerca di evitarlo ma è colpita in un fianco. Il compartimento 91, dove sono i 7 marinai, tra cui Dario, è sommerso dalle acque; Capo Arena, che è sceso per cercare Dario, fa appena in tempo a chiudere la porta per impedire che le acque invadano tutti i locali. Altesi sta morendo, c'è una chiamata per lui, è il locale 91. È Dario che prima di morire ha la forza di lanciare un grido, che è una innovazione d'amore e di riconciliazione nel momento supremo della morte: 'Papà!'. Gli aerei nemici si sono

ormai allontanati e la nave si dirige velocemente verso porti amici.

La rievocazione è ormai finita. Capo Arena torna nella sua barca, egli raccoglie una rosa bianca che galleggia sull'acqua e che ogni anno misteriosamente si trova nei pressi della nave nella ricorrenza dell'anniversario.

Quel fiore egli lo porterà al Cimitero sulla tomba del suo Comandante.»

Il parere della critica

Guido Aristarco, in *Cinema*, n. 5, 30 dicembre 1948.

«Finita la guerra, di fronte alla disfatta morale e materiale, De Robertis non ha saputo o voluto guardare più o meno obiettivamente alle cause che determinarono e l'una e l'altra, come ha fatto, ad esempio, un suo ex-collaboratore: il Rossellini di *La nave bianca* (1942). Rimasto fedele alla 'sua' arma e allo 'spirito di corpo', ha preferito difendere la coscienza e il 'senso del dovere' dei nostri marinai nell'immediato armistizio, narrando l'episodio di una unità che l'8 settembre lascia le acque di Pola per il Sud. Nel film, e in particolar modo nelle sequenze della rivolta, De Robertis ha inoltre cercato di sottolineare le diversità di vedute esistenti tra giovani e anziani, nei quali egli stesso si identifica. Due generazioni dagli interessi diversi, ma che si trovano uniti, comunque, nel pericolo: comandante dalla nave, e figlio — che era a capo della rivolta — muoiono quasi nello stesso momento: il primo colpito da mitraglia nemica, il secondo soffocato dalle acque che inondano una parte della nave: e prima di morire essi si ritrovano e si comprendono. L'assunto è nobile senza dubbio, e senza dubbio l'episodio, che vuole simboleggiare altri casi, trova riscontro nella realtà: ma una paura di analisi delle vere responsabilità ha fatto chiudere gli occhi di fronte al vero dramma di questi uomini: ed ecco l'incapacità di individuare l'autentico nemico, o nemici (e non si intenda per nemici soltanto i tedeschi o gli alleati). Per queste ragioni *Fantasma del mare* ha la 'rettorica ufficiale' di un tempo. La quale, peraltro, non è sorretta, come in alcune opere precedenti dello stesso regista, da una unità stilistica e da un linguaggio cinematografico.»

Notizie e curiosità

Presentato nel 1948 alla IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *Fantasma del mare* ha ottenuto la Coppa dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS) mediante referendum fra il pubblico.

Regia: Mario Soldati — *Soggetto:* Mario Soldati, Carlo Musso — *Sceneggiatura:* Mario Soldati, Carlo Musso, Ennio Flaiano, Mario Bonfantini, Tino Richelmy — *Fotografia:* Domenico Scala — *Scenografia:* Piero Gherardi — *Musica:* Nino Rota — *Montaggio:* Mario Bonotti — *Produzione:* Lux Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Folco Lulli, Rosi Mirafiorre, Mario Vercellone, Enrico Olivieri, Pietro Germi, Giovanni Dufour.

Soggetto

Tratto da Adriano Baracco, «Fuga in Francia», *Hollywood*, n. 157, 18 settembre 1948, p. 9.

«*Fuga in Francia* narra la vicenda d'un ex ministro fascista, Torre, criminale di guerra condannato a morte, sul cui capo pende una taglia d'un milione, che cerca di rifugiarsi in Francia, attraversando il confine. Lo accompagna Fabrizio, il figlio di dieci anni.

In un'osteria dove fanno tappa prima d'affrontare il valico, Torre viene servito da una sua ex cameriera che lo riconosce; e temendo d'esser denunziato lo uccide, facendo in modo che il delitto venga attribuito a un emigrante clandestino, che è stato l'amante d'una notte della ragazza. Il giorno dopo, Torre si unisce a tre emigranti clandestini: poco prima che il gruppo giunga al confine, viene investito dalla tormenta e si rifugia in una casermetta; là, grazie a una fotografia stampata su un giornale, Torre viene riconosciuto, e i suoi compagni d'avventura decidono di consegnarlo alle guardie. Grazie a uno stratagemma, egli riesce a fuggire; ripreso, già in Francia, si fa largo a revolverate, e ferisce gravemente suo figlio. Infine viene arrestato, proprio quando si credeva già in salvo. E il piccolo Fabrizio troverà un miglior padre in uno degli emigranti che gli si è affezionato.»

Il parere della critica

Adriano Baracco, «Fuga in Francia», art. cit.

«Non so se Mario Soldati sia guarito dalla sua antica fogazzarite, o se, con *Fuga in Francia* si sia concessa soltanto una breve licenza. Spero che la prima ipotesi sia la vera, e comunque l'evasione ha grandemente giovato a questo estroso regista, che da tanti anni s'era imboscato fra le crinoline ottocentesche. Con *Fuga in Francia*, film della nostra epoca, film che attinge alla cronaca e non alla storia, Soldati entra d'autorità nell'esiguo gruppo dei 'neorealisti', e s'afferma fra i migliori. [...] Questa difficile

materia è stata magistralmente lavorata da Soldati, che non s'è perso in preziosissimi stilistici, ma ha impresso un ritmo intenso alla narrazione, rendendola tutta valida e credibile. V'è la scena nella casermetta, quando il tunisino suonando la fisarmonica, vede sul giornale la fotografia di Torre e lo riconosce, e continua a cantare una canzone napoletana che pur senza mutamenti diventa allusiva; e Torre si sente scoperto, canta anche lui, cercando di avvicinarsi al giornale per nascondere, ma l'altro vi tiene il piede sopra battendo la misura della musica; una fra le più intense e vivide scene che la nostra cinematografia abbia mai realizzato, un gioiello di regia.»

Gianni Rondolino, in *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano. Tutti i film dal 1945 al 1955*, op. cit., pp. 20-21.

«Avvicinandosi ai moduli del neorealismo senza convinzione, anzi con un certo distacco, Soldati non riesce appieno a dar corpo ai suoi personaggi presi dalla vita quotidiana, né a dar sostanza a una storia, che avrebbe potuto fornire lo spunto per un esame realistico dell'Italia del dopoguerra. Un espatrio clandestino, con gli episodi avventurosi, i colpi di scena, le rivelazioni e la 'suspense' ad esso relativi non bastano a fare dramma; tuttavia il film ha delle pagine stilisticamente pregevoli, che qua e là rivelano il buon mestiere del regista e la sua cura dei particolari.»

Notizie e curiosità

Il film è stato girato nei dintorni di Bardonecchia e nei pressi della diga di Melezat in Valle Stretta.

Il regista Pietro Germi (aveva da poco realizzato *Gioventù perduta*) dà qui una prova convincente delle sue qualità di attore.

Parlano i protagonisti

Mario Soldati, in *Filmcritica*, n. 124, agosto 1962.

«*Fuga in Francia* non è il soggetto che volevo fare io. [...] Gli elementi avrebbero dovuto essere altri; un poco di quegli elementi che noi avevamo scoperto o avremmo voluto scoprire sono stati infatti adottati da Germi, il quale, assunto da me come attore, venne a Bardonecchia, e lì pensò e scrisse *Il cammino della speranza*, o almeno l'ultima parte del *Cammino della speranza*: gli emigranti che passano la frontiera.»

Regia: Carlo Alberto Baltieri — Produzione: Aldo Rossi — Origine: Italia.
INTERPRETI: Giuliano Cabbia, Dina Salsoli, Nico Pepe, Marco Braga.

1948 LA MASCOTTE DEI DIAVOLI BLU

1948 NATALE AL CAMPO 119

Regia: Piero Francisci — Soggetto: Michele Galdieri, Vittorio De Sica — Sceneggiatura: Giuseppe Amato, Peppino De Filippo, Oreste Biancoli, Pietro Francisci, Michele Galdieri — Fotografia: Mario Bava — Scenografia: Gastone Medin — Musica: Franco Lavaccini — Montaggio: Gabriele Varriale — Produzione: Excelsa-Amato-De Sica-Fabrizi — Origine: Italia.
INTERPRETI E PERSONAGGI: Vittorio De Sica (*il nobile napoletano*), Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Alberto Rabagliati, Aldo Fiorelli, Massimo Girotti, Giacomo Rondinella, Vera Carmi, Maria Mercader, Ave Ninchi, Nando Bruno, Carlo Campanini, Olga Villi, Adolfo Celi, Beniamino Maggio, Pietro De Vico.

Soggetto

Una dozzina di italiani, prigionieri in un campo di concentramento del Texas, si riuniscono in una baracca per festeggiare il Natale meglio che possono. Ciascuno di essi reca con sé un ricordo caro o un episodio significativo della propria vita in Italia. Significativo è il fatto che ciascun prigioniero appartiene ad una regione italiana e questo permette di evocare episodi legati non solo a precise individualità, ma anche a tipiche situazioni locali.

Il parere della critica

Antonietta Manganeli, in *Hollywood*, n. 124, 31 gennaio 1948, p. 15.

«Ecco un film che, se fosse stato condotto fino alla fine con il ritmo con cui era stato incominciato, avrebbe segnato un passo in avanti del cinema italiano. Infatti, come quasi tutti i film italiani, è accuratissimo e quasi perfetto nei particolari, mentre nell'insieme lascia un po' a desiderare. È innegabile che le scene migliori sono quelle che si svolgono nel campo, la prima parte, mentre nella seconda il film assume un tono da 'Settimana Incom', con il passare in rivista le città dei vari protagonisti e quel mostrarci i monumenti principali, gli usi e i costumi, ha un che di documentaristico che non piace.»

Da *L'ultimo schermo*, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Gianarelli, Umberto Rossi, op. cit., p. 35.

«Spezzato in diversi ritratti regionalistici, il racconto anticipa — in certo modo — la stagione del film italiano ad episodi, conse-

gnando a ciascun interprete lo spazio sufficiente per tracciare la propria macchietta. Di conseguenza, la condizione di prigionieri dimenticati in un campo californiano è l'occasione per accendere ricordi personali o per rivivere semplici momenti della vita civile, lontani dalle divise e dalle distruzioni. Dramma e comicità, canzoni e paesaggio, imbrogli e tradimenti, s'intrecciano in un profilo non privo di una certa bonarietà, ma tuttavia discontinuo e viziato dalla troppa libertà concessa ai singoli protagonisti.»

Parlano i protagonisti

D.D., «Natale al campo 119», *Hollywood*, n. 42, 18 ottobre 1947, p. 11.

«Peppino De Filippo ha aiutato la Provvidenza rubando farina, corned beef e una bottiglia di Frascati che fa traboccare le lacrime dagli occhi di Fabrizi e i ricordi dal suo cuore.

Come si stava bene a Roma *allora* e come tutto era bello, facile, felice! Tutto? Proprio tutto? No, anche attraverso il velo delle lacrime e dopo i cinque anni trascorsi in guerra e in prigionia, non si può davvero dire che *tutto* fosse bello. Sua moglie, per esempio, sempre accaldata, indaffarata e dotata di un carattere poco malleabile, non rispondeva in nessun senso all'aggettivo 'bello'. I suoi cinque bambini, sì, erano belli, ma erano anche disubbedienti, sempre un po' sudici e maleducati. Alla domenica mattina, dopo pianti e strilli, promesse e minacce, vestiti tutti a festa, uscivano con lui, andavano tutti assieme a passeggiare attraverso il centro fin su al Palatino. [...] Arriva spesso con i figli fin quassù e questa volta una ragazza bionda e dolce viene a sedersi accanto a lui, risponde al suo sorriso, alle sue domande; è venuta a Roma solo per qualche giorno, per le vacanze di Pasqua; lo desiderava da tanto. Ha preso il diploma e ora insegna in una piccola scuola vicino a Torino. Le confidenze della maestra sono interrotte dal guardiano che indica, gesticolante e furibondo i ragazzini che fuggono via. Dappertutto c'è scritto 'Vietato cogliere i fiori' e se i bambini non sanno leggere perché non ci pensa lui? Fabrizi spalanca gli occhi, la bocca, le braccia: 'Io? E perché dovrei pensarci io?' e ripudia i rampolli, un po' per evitarsi la multa, un po' per sembrare più giovane e interessante agli occhi azzurri della maestra, davvero tanto graziosa. È Fabrizi che mi spiega la scena o meglio, che me la recita: il suo volto si anima, la voce si colora e Fabrizi ha l'aria di essere molto soddisfatto. Scenderà con Vera fino al laghetto delle Vestali, un francobollo d'acqua azzurra circondato da rosai nani picchiettati di rose cupe, le indicherà l'arco ai piedi del Campidoglio: 'Signorina, vede, quello è l'Arco di Costantino'. 'Ma no! È quello di Settimio Severo'. 'Naturale: io volevo dire quest'altro!'. 'Si sbaglia. Quello è l'Arco di Tito'. Negli occhi di Fabrizi passa il dub-

bio: 'Ma c'è, è vero, un Arco di Costantino?' Vera sorride. 'Sì, laggiù, là dietro. Laggiù si scorgono anche gli ultimi due piani di arcate del teatro di Flavio'. Come è soddisfatta e sicura la voce di Fabrizi mentre annuncia: 'Guardi, quello è il Colosseo!'. [...]

Ora tocca a De Sica rievocare. È napoletano, è nobile, è molto snob e un cincino sciocco e vanitoso. Tutti lo conoscevano a Napoli e soprattutto conoscevano e ammiravano suo cugino, il barone di Sant'Elia.

'Vincenzino vieni con noi?'. 'Mi spiace, davvero. Ma ho un party da Sant'Elia'.

'Don Vincenzino, potrei passare domattina da lei con quelle notizie?'. 'Spiacente, domattina partirò per la caccia con il barone di Sant'Elia'.

Sant'Elia, Sant'Elia: lo infila in tutti i discorsi, se ne gloria in tutte le occasioni: i compagni di prigionia non ne possono più di questo nobile e mai visto signore che conoscono ormai meglio che se fossero stati allevati insieme!.

Soggetto

Tratto da Matilde Hochkofler, *Anna Magnani*, Gremese, Roma, 1984, p. 87.

«Durante la seconda guerra mondiale arrivano a San Marino molti profughi. Un giorno, tra gli altri, c'è un giovane straniero, lacero e macilento, che sembra aver perduto la memoria. Lo sconosciuto diventa amico dei bambini, è di animo tanto gentile che non sopporta la vista del macello comunale. Tutti lo festeggiano. Un ateo lo accoglie in casa sua, il parroco lo crede mandato da Dio. Avvicina fraternamente una prostituta e tenta di convincerla a cambiar vita. Quando a San Marino giunge la notizia che la 'linea gotica' è caduta e che la guerra è finita, il parroco organizza una processione che passa per le vie della cittadina. Vi assiste anche lo sconosciuto che in un improvviso ritorno di memoria si vede vestito dell'uniforme nazista, mentre sta ordinando la strage dei partecipanti a una processione. Ripreso dall'antico furore, assale gli amici, entra in chiesa e fracassa tutto. Improvvisamente consapevole di quello che aveva fatto, l'ex-nazista si lancia disperatamente in un campo di mine e viene travolto dall'esplosione.»

Il parere della critica

Il film è stato trattato male dalla critica, che lo ha trovato troppo episodico e banale.

Alfredo Orecchio in *Il Messaggero*, 26 gennaio 1948.

«Allo sconosciuto si oppone soprattutto l'accorata, delusa, *perdizione* della Magnani, splendida 'trasteverina' dal grande cuore.»

Regia: Michael Waszynsky, Vittorio Cottafavi — *Soggetto:* Cesare Zavattini — *Sceneggiatura:* Giulio Morelli, Cesare Zavattini — *Fotografia:* Arturo Gallea — *Musica:* Alessandro Cicognini — *Montaggio:* Mario Serandrei — *Produzione:* Gamma Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Aurel M. Millos (*lo sconosciuto*), Anna Magnani (*la prostituta*), Vittorio De Sica (*il benestante*), Antonio Gandusio, Giuseppe Porelli, Irma Gramatica, Franca Belli, Fausto Guerzoni.

Regia: Alberto Lattuada — *Soggetto:* Tullio Pinelli, Federico Fellini (da un'idea di Ettore Maria Margadonna) — *Sceneggiatura:* Tullio Pinelli, Federico Fellini, Alberto Lattuada — *Fotografia:* Aldo Tonti — *Scenografia e costumi:* Piero Gherardi — *Musica:* Nino Rota — *Montaggio:* Mario Bonotti — *Produzione:* Lux Film — *Origine:* Italia — *Durata:* 94'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Carla Del Poggio (*Angela Borghi*), John Kitzmiller (*Jerry Jackson*), Pierre Claudé (*Pierluigi*), Giulietta Masina (*Marcella*), Folco Lulli (*Giacomo*), Lando Muzio (*il capitano sudamericano*), Daniel Jones (*Richard*), Carlo Bianco (*il barone Hoffman*), Enza Giovine (*suor Gertrude*), Romano Villi (*un bandito*), Mario Perrone (*un bandito*), Joseph Falletta (*un americano*), Max Lancia, Armando Libianchi, Otello Fava e la sua orchestra.

Soggetto

Tratto da Callisto Cosulich, *Alberto Lattuada*, Gremese, Roma, 1985, p. 40.

«Angela, una ragazza italiana fuggita di casa per via di un figlio avuto senza i crismi della legittimità, transitando su un carro merci lungo la foresta di Tombolo, ospita nel suo vagone e assiste un militare di colore della Military Police, ferito in una colluttazione con ladri e contrabbandieri. Scesa a Livorno, la ragazza viene scambiata per una prostituta e finisce in mano a una banda che riesce a irretire anche l'ingenuo Jerry, il militare di colore che Angela aveva aiutato. I due tentano di sfuggire al loro destino ma inutilmente: i criminali uccidono Angela, e Jerry, trasportando il cadavere della fanciulla, si lascia volontariamente precipitare col l'autocarro da una scarpata della costa tirrenica.»

Il parere della critica

Adriano Baracco, «Senza pietà», *Hollywood*, n. 157, 18 settembre 1948, p. 7.

«Una nobile opera del 'neorealismo' italiano. [...] La vicenda è tratta da un fatto di cronaca. [...] Il messaggio di fratellanza insito nel film è altissimo; ma *Senza pietà* ha il grave torto d'apparire in un momento inopportuno; avrebbe costituito un vivo successo due anni fa, costituirebbe forse un vivo successo fra dieci anni. Ma adesso Tombolo, le 'segnorine', i 'borsari neri' hanno talmente inflazionato il cinema, la letteratura e la nostra vita, che anche quando sono ben descritti li accettiamo di malavoglia. Lattuada ha confermato in questo film tutte le sue doti di vigoroso narratore, assolutamente padrone del mezzo cinematografico, ed ha condotto perfettamente i suoi interpreti, tra cui primeggia il negro, John Kitzmiller. Forse è stato un errore dare la parte di Angela a Carla Del Poggio, non adatta per un simile personaggio; e certamente è stato un errore trasformare in pura amicizia il sentimento che lega il negro alla ragazza bianca. La pura ami-

cizia è falsa in quell'ambiente e in quella situazione, e lascia capire troppo agevolmente che sostituì l'amore perché il film non si vedesse irrimediabilmente chiusi i mercati americani.»

L'Osservatore romano, 20 ottobre 1948.

«Ad aggravare le cose, in questo film così convenzionale, ha contribuito quel falso amore per la verità che si chiama verismo e che con tanta felicità diventa compiacenza dell'immorale.»

Giuseppe Turrone, «Senza pietà», *Hollywood*, n. 168, 4 dicembre 1948, p. 15.

«In *Senza pietà* riaffiorano i difetti del *Bandito*: ancora una volta Lattuada non si è reso conto che per fare del realismo non basta soltanto girare dal vero un fatto di cronaca, ma che è necessario giudicare, farsi partecipe della vicenda. Di qui la sua freddezza e la cautela nel mostrarci i rapporti fra il negro e la ragazza, due protagonisti del film che vuol essere una cruda documentazione del dopoguerra ed un messaggio di solidarietà e fratellanza fra gli uomini. Si deve rimproverare, inoltre, al regista, la troppo raffinata ricercatezza delle inquadrature (cosa che gli si può permettere nei film decorativi dove le immagini non trovano riscontro in un solido contenuto) e alcuni particolari fini a se stessi (la 'segnorina' suicida sempre colta di spalle, ad esempio), ed il dialogo melodrammatico. Nonostante ciò il film ha ottime sequenze quali la fuga del negro dal campo di concentramento e quella finale che si conclude con la tragica corsa del camion, di notevole forza drammatica raggiunta mediante un efficacissimo montaggio.»

Gianni Rondolino, in *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano. Tutti i film dal 1945 al 1955*, op. cit., p. 25.

«Un dramma a forti tinte ambientato nell'Italia martoriata del dopoguerra fa da sfondo a una storia d'amore tra una ragazza italiana e un soldato negro, che si concluderà tragicamente. Gli influssi del neorealismo sono evidenti e pesano, in maniera negativa, sulla riuscita del film, che denuncia la sua natura falsa e melodrammatica. A contatto con una realtà bruciante, la cultura di Lattuada si frantuma in notazioni secondarie, marginali, quando addirittura non scade nel più vieto romanzo d'appendice.»

Notizie e curiosità

Il titolo della prima idea del film, dovuta a Ettore Maria Margadonna, era *Good-bye Otello*.

Portato con grandi speranze dalla Lux Film alla Mostra di Venezia del 1948, *Senza pietà* è, insieme a *Macbeth* di Orson Welles, il grande sconfitto della manifestazione.

Parlano i protagonisti

Tullio Pinelli, in *Cinema*, n. 165, maggio 1956.

«Fellini, chiamato da Lattuada, mi associò nella preparazione del soggetto di *Senza pietà*. L'esplorazione che dovemmo fare nella zona di Tombolo, allora regno incontrastato dei negri, delle 'segnorine' e dei banditi, contribuì certamente a rinsaldare la nostra amicizia. L'esplorazione del Tombolo, che percorremmo travestiti da vagabondi vivendo per parecchi giorni a contatto con quei suoi frequentatori, fu la prima e la più avventurosa delle nostre scoperte.»

Aldo Tonti, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1945-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 128.

«Tombolo mantenne fede alla sua fama: la lavorazione di *Senza pietà* [...] fu una delle più avventurose che ci fossero, in quegli anni molto avventurosi per il cinema italiano. L'ambiente era tremendo: una concentrazione di 'segnorine', protettori, contrabbandieri, soldati di ogni razza, traffici d'ogni tipo. La presenza di John Kitzmiller, che era capitano americano di colore e un giovanottone robustissimo, ci servì molto, perché ce ne capitavano di cotte e di crude, scazzottate a non finire. Oltre alla coppia Lattuada-Del Poggio, c'era nel film anche la coppia Fellini-Masina, lui come aiuto-regista e co-sceneggiatore, lei come attrice al suo debutto (anche se era comparsa brevissimamente in un episodio di *Paisà*). Fellini era a occhi e bocca spalancati davanti a certe puttane che vedevamo: 'Alberto, guarda quella, guarda quest'altra!'. Ma Lattuada, sempre serissimo quando lavora, lo redarguiva severamente».

Alberto Lattuada, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1945-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., pp. 128-129.

«Tombolo era ancora in piena attività quando abbiamo girato *Senza pietà*. [...] La situazione era ancora vivacissima. Su *Senza pietà* ho subito un pestaggio, l'unico della mia vita. [...] La cosa più straziante, un pezzo veramente incredibile che purtroppo non sono riuscito a mettere nel film, fu la partenza di una compagnia di soldati. Rientrati in caserma, si era presentata la MP con quattro mitragliatori e l'ordine di fare i bagagli e di prepararsi a partire, per tornare in America. Tutti, dico tutti, avevano enormi legami in quella situazione: chi figli, chi donna incinta, chi storie di soldi... Presi, messi su un camion, sempre sotto la minaccia dei mitragliatori, portati sulla nave, e due giorni la nave ferma al largo a tre-quattrocento metri dalla riva, e sotto le barche degli italiani: Uno: 'Tu mi devi tanto!'; Una donna: 'Lasciami l'indirizzo, se no come ti ritrovo...'. Una scena tremenda. Erano soprattutto neri, ma non solo. Su ogni barca una storia, storie di

tutti i generi, e un dialogo allucinante, grovigli sentimentali incredibili, tra la nave e le barche, sotto.»

Carla Del Poggio, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1945-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 129.

«Una volta un ragazzo di colore mi prese sottobraccio e, in una lingua per me incomprensibile, in un suo dialetto, voleva portarmi a letto, o forse a ballare, perché non aveva capito che ero un'attrice e pensava che fossi una 'signorina' vera. Un'altra volta tutta l'équipe andò a ballare in una balera livornese, e un livornese mi invitò ad un giro di danze. Io dissi 'no, grazie', o non risposi nulla. Questo qui cominciò a dire: 'Ma chi sei, Rita Arivortete?' e su e giù finché Alberto non andò a lui imponendogli di smetterla di importunare sua moglie. Il tizio gli dette un pugno. Folco Lulli prese una sedia e la dette in testa al tizio, Fellini tagliò la corda perché aveva paura. Uno gli disse: 'tienimi il coltello', e lui: 'puliscitici le unghie'. Insomma successe un caos infernale, finché non c'infiammo tutti in uno o due pullmini che i livornesi volevano rovesciare, e Alberto fu acchiappato per la cravatta finché Lulli, che era grosso e forte, dette un colpo sulla cravatta e tirò dentro anche Fellini, e riuscimmo a fuggire. Se avessi saputo di provocare una cosa del genere, forse avrei ballato!».

Alberto Lattuada, in Callisto Cosulich, *I film di Alberto Lattuada*, op. cit., p. 40.

«*Senza pietà* fu presentato a Venezia. La giuria era presieduta da Chiarini, il quale fin dalla prima riunione disse di metterlo da parte, di non parlarne più. Chissà, forse ebbe un rigurgito razzista: quella mano bianca e quella mano nera, che si univano nella morte, davano molto fastidio. Anche gli americani non lo accettarono. Erano in pieno maccartismo. In Europa, invece, dovunque andai, a Bruxelles, a Parigi, a Berna, fu un successo. Claude Autant Lara volle abbracciarmi. Solo in Italia ci furono riserve. Non ho mai capito bene da che cosa erano dettate. Forse una parte della critica voleva che io restassi calligrafico, voleva tenermi chiuso nella scatola che mi aveva assegnato. Ma io volevo rompere questa cristallizzazione. D'altra parte *Senza pietà* alla lunga distanza è venuto fuori. Ogni volta che lo proiettano, soprattutto all'estero, suscita reazioni positive.»

Regia: Renato Castellani — *Soggetto:* Renato Castellani, Fausto Tozzi — *Sceneggiatura:* Sergio Amidei, Suso Cecchi D'Amico, Ettore Maria Margadonna, Fausto Tozzi — *Fotografia:* Domenico Scala — *Musica:* Nino Rota — *Montaggio:* Jolanda Benvenuti — *Produzione:* Universalcine — *Origine:* Italia — *Durata:* 104'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Oscar Blando (*Ciro*), Francesco Golisano (*Geppa*), Liliana Mancini (*Iris*), Alberto Sordi (*commesso della calzoleria*), Gisella Monaldi (*Tosca*), Alfredo Locatelli, Ennio Fabeni, Ilario Malaschini, Luigi Valentini, Omero Paoloni, Angelo Giacometti, Tannino Chiurazzi, Lorenzo Di Marco, Gina Mascetti, Nicola Manzari, Ferruccio Tozzi, Maria Tozzi.

Soggetto

Tratto dalla scheda a cura di Orio Caldiron, Elio Girlanda, Pietro Pisarra, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I film*, op. cit., pp. 943-944.

«In una Roma ormai prossima a essere sconvolta dagli ultimi avvenimenti bellici, *Ciro*, un ragazzo diciassettenne, non vuole rendersi utile alla famiglia di modeste condizioni e passa le sue giornate a realizzare piccole rapine con altri ragazzi di strada. A San Giovanni, nel suo stesso palazzo, vive *Iris*, una ragazza che l'ama in segreto e che vorrebbe manifestargli il suo sentimento, ma non viene per nulla incoraggiata. Presto Roma è occupata dai tedeschi, che effettuano retate di giovani. *Ciro* e il suo amico *Geppa* vengono arrestati mentre sono in cerca di provviste da rivendere alla borsa nera. Rinchiusi in un gabinetto, si ritrovano miracolosamente salvi e liberi dopo un bombardamento. Arrivano gli americani. Per la gioia si fa festa in tutta la città. *Ciro* va a ballare in un dancing e qui, conosciuta *Tosca*, la moglie del proprietario, intreccia con lei una relazione, che però dura poco. Stancatosi della donna, la lascia e tenta inutilmente di ricattarla. *Iris* gli impedisce di mettere in atto i suoi propositi e lo convince a non partecipare alla rapina progettata con i compagni. Durante la notte, il furto sta per essere portato a termine. Interviene il padre di *Ciro*, che fa il guardiano notturno. Lo ammazzano. Sopraggiunto in ritardo sul posto, il giovane capisce davanti al cadavere del padre, quali sono i doveri che la vita impone a un uomo.»

Il parere della critica

Adriano Baracco, «Sotto il sole di Roma», *Hollywood*, n. 157, 18 settembre 1948, p. 5.

«Renato Castellani ora ci dà finalmente un capolavoro, un film sincero, umanissimo, diretto in modo ammirevole. [...] Raramente accade di vedere un'opera più omogenea e psicologicamente esatta. Il titolo è generico, e piuttosto enfatico, poco adatto a un

film privo d'ogni enfasi. Non racconta una vicenda filata, ma illustra un mondo autentico e sincero, quello di certi 'bulli', che sfiorano qualche volta la malavita, ma senza cadervi: che s'ubriacano della loro giovinezza, ma poi, giunto il momento, rinunciano alle intemperanze giovanili, fondano una famiglia e si mettono a lavorare. E tutto il film è un'esaltazione dell'adolescenza; lo si sarebbe potuto intitolare *I più begli anni della nostra vita*, e il titolo gli si sarebbe adattato meglio che al noto film americano. [...] Castellani ha condotto tutto il film con singolare abilità, ha fatto recitare in modo mirabile dei ragazzi nuovi alla macchina da presa e, merito maggiore di ogni altro in questo periodo cinematograficamente cupo e sanguinario, ha realizzato un film divertente. Il linguaggio dei suoi interpreti è di una precisione e vividezza difficilmente superabili; in lingua, non avremo forse mai dialoghi così efficaci. Tutta la prima parte del film, col bagno dei ragazzi, la storia delle scarpe, l'incontro di pugilato, è fra le più belle cose che mai la nostra cinematografia abbia prodotto; poi il racconto cala un poco di tono, ma sempre rimanendo di prim'ordine. Gli nuocciono forse i grandi eventi storici in cui si muovono i personaggi, ma era importante descrivere in un film questa gente minuta, che non ha fatto la guerra, non ha appartenuto ad alcuna fazione; questi ragazzi che non furono repubblicchini né partigiani, né signorini né sciuscià, e vissero cercando d'evitare il peggio, sono stati milioni, in Italia; e Castellani li ha descritti magistralmente.»

Fabio Rivando, «Sotto il sole di Roma», *Hollywood*, n. 167, 27 novembre 1948, p. 20.

«O gioventù sorriso della vita», dice il primo verso del motivo conduttore di *Sotto il sole di Roma*, e veramente questo è il film della gioventù, delle speranze, delle illusioni, della spensieratezza, dei dolori. [...] La vicenda si snoda per episodi, tuttavia non è mai frammentaria; se il film non fosse un capolavoro per ben altri motivi più interessanti sarebbe buono anche in virtù di questa storia arguta e ben narrata. L'umorismo, infatti, salvo nella scena americaneggiante della calzoleria, non degenera mai in caricatura ed è sempre spontaneo, fresco, sincero; il sentimento non diventa mai retorica e lo sa la commozione profonda che ci diedero la scena finale e quella della morte della madre; il verismo, infine, non cade mai nella volgarità, neppure nella sequenza del W.C., sequenza anch'essa profondamente aderente alla vita reale. Ma *Sotto il sole di Roma* non è solo per questo un film grandissimo. C'è dell'altro, c'è cinema, vero cinema. Ricollegendosi alla nostra tradizione di *Sciuscià* specialmente, Castellani ha dato forma artistica a tutto ciò che gli capitava tra le mani. Ciò che in mille film americani è sconfinato nel ridicolo, qui è così perfetto da entusiasmare. Alludiamo alla scena che si svolge nella palestra di pugilato, con quei suoni confusi e nudi, con

quello smorzarsi delle voci e quel dissolversi delle immagini davanti agli occhi di *Ciro* pestato e ripestato; alludiamo agli incontri d'amore di *Ciro* ed *Iris* che sono forse la cosa più bella del film, con quel dialogo volutamente enfatico e quel fare da attori cinematografici, con quel primo bacio forzato, incomodo e sbagliato eppure così naturale. [...] *Sotto il sole di Roma* è il più bel film italiano che si sia fatto nel dopoguerra.»

Georges Sadoul, «Realismo cinematografico e naturalismo descrittivo», *Bianco e nero*, n. 11, 1949.

«Non vediamo mai determinarsi la presa di coscienza. [...] Gli avvenimenti restano sul piano dell'avventura e del pittoresco.»

Giulio Cesare Castello, in *Cinema*, n. 35, 1950.

«È il film del superamento del neorealismo puro e semplice affinché questo non scadesse a formula.»

Gianni Rondolino, in *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano. Tutti i film dal 1945 al 1955*, op. cit., p. 26.

«A differenza delle opere di Rossellini, De Sica e Visconti di quegli anni, il film rimane per lo più alla superficie dei problemi che affronta, risolvendo tutto in commedia di costume, anche se a volte acuta, delicata e umanamente vibrante. È già un primo germe di quello che sarà il neorealismo 'rosa'.»

Notizie e curiosità

Nino Bo, «Non sono stati 'sciucsià'», *Cine illustrato*, n. 31, 1 agosto 1948, p. 3.

«Castellani, realizzando il film *Sotto il sole di Roma*, è sceso fra questi giovani che nell'età fra i diciassette ed i vent'anni sono stati presi nel turbine dei bombardamenti, nella morsa della dominazione tedesca, nel caos dell'occupazione americana. Questi ragazzi come *Ciro* non sono stati 'sciucsià': erano troppo grandi e cercavano con altri mezzi il denaro, rischiando spesso il carcere e, talvolta, una fucilata nella schiena. Ma la loro non fu mai malavita o solo apparentemente; è ciò che *Sotto il sole di Roma* vuol dimostrare; che questi 'sbandati' hanno ritrovato la loro strada, dopo mille e mille amarezze, disinganni, dolori. Castellani, il regista del film, ha vissuto per circa un anno in mezzo a loro, ascoltando le loro storie vere, i drammi e le avventure vissute, ricavandone un materiale prezioso dal quale è stata tratta una trama che raggruppa attorno a *Ciro*, il protagonista ed il prototipo della generazione sbandata, tutti gli episodi più umani e significativi di questi giovani del popolo. [...] Per un film del genere è stato impossibile a Castellani scegliere degli attori professionisti: egli ha voluto trovare delle fisionomie tipiche, dei volti che avessero realmente vissuto storie come queste, che son tolte dalla vita di quel tumultuoso periodo. *Ciro*, *Iris*, il *Geppa*

sono autentici figli del popolo, quelli stessi che hanno raccontato le loro avventure ed hanno permesso di elaborare una trama vera, umana e densa di significati.»

Presentato alla IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *Sotto il sole di Roma* ha ottenuto: il Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri per il miglior film italiano; il Premio della Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (Fi.pre.sci.) per il miglior film; il premio dell'Organizzazione Cattolica Internazionale per il Cinema (OCIC). Nel 1948-1949, ha ottenuto il Nastro d'Argento, premio speciale per le elevate qualità artistiche.

Unico attore professionista del film è Alberto Sordi.

Parafrasando i versi di *Faccetta nera*, i giovani protagonisti del film cantano: «Borsetta nera/con la farina/e gli spinaci e la cacciotta pecorina...».

Parlano i protagonisti

Renato Castellani, in AA.VV., *La città del cinema*, op. cit.

«*Sotto il sole di Roma* è un modo diverso di vedere il neorealismo. Fino a quel momento, anche nelle mie sceneggiature, c'era solo pianto e disperazione, invece in questo film c'è la forza della giovinezza e la voglia di vivere. La troupe era molto scarsa per ragioni economiche, lo abbiamo girato tutto per strada.»

Regia: Giorgio Simonelli — *Soggetto:* Vittorio Metz — *Produzione:* Vulcania Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Nino Taranto, Luisa Rossi, Nyta Dover, Mirko Korcinski, Galeazzo Benti, Enzo Turco, Giulio Donnini.

Soggetto

Tratto dalla rivista *Hollywood*, n. 171, 24 dicembre 1948, p. 23.

«Siamo nel 1943 in una qualsiasi città europea occupata dai tedeschi. Michele Coniglio (Nino Taranto), uomo amante della quiete e spirito tutt'altro che eroico, avendo dato ospitalità al suo amico Davide, pericoloso 'gappista' e dinamitardo, viene insieme a questi, ricercato dalle S.S. e costretto alla fuga. Braccato dalla polizia è costretto, per salvarsi, a indossare l'uniforme di capitano delle S.S., facendosi passare per il Capitano Von Der Papen al quale l'ha rubata. Una serie di equivoci lo porta al comando tedesco, dove, convinti si tratti del vero capitano, gli viene affidata una delicatissima missione. Egli parte per la Germania, insieme al suo amico Davide, senza sapere con precisione dove sia diretto e quale sia il compito che deve condurre a termine.

Questo gli viene rivelato da una giovane e graziosa ausiliaria tedesca, Greta, che lo è andato a rilevare all'aeroporto di Baden Struden, dove l'aeroplano che trasportava i due amici è atterrato. Il falso capitano Von Der Papen, segnalato dalle note personali riguardanti il capitano vero, come un famoso Don Giovanni, grande amatore e perfetto campione della razza ariana, è stato inviato a Baden Struden dove esiste uno specializzatissimo Istituto di Eugenica, per il miglioramento della razza ariana. In questo Istituto dove si sterilizzano i pazzi e non i puri, si fanno importanti ricerche batteriologiche, le più belle ragazze tedesche si offrono volontarie per accoppiarsi con i più robusti campioni maschili della razza germanica, scelti fra le S.S., allo scopo di mettere al mondo una super-razza bella, spietata, crudele e in tutto rispondente ai supremi comandamenti della nuova filosofia tedesca.

Michele si viene a trovare in un vero e proprio harem, dove tutte le ragazze fanno a gara per essere preferite da lui.

A Michele invece piace molto Greta, ma questa non è volontaria come le altre e in un primo tempo non si cura di lui. Ma il suo

crescente successo con le ragazze finisce con l'indispettirla. E un giorno, durante una visita ad un romantico castello tedesco, un lungo colloquio con Michele la convince che l'amore non può essere razionalizzato, come magari si può fare con altri sentimenti. E fra Greta che abbandona il suo linguaggio freddo e scientifico e Michele che parla con la sua foga meridionale, sboccia un idillio.

Senonché, è appena giunta a Baden Struden, e si è sistemata nel castello, una banda di spie dell'Intelligence Service, la cui missione è di rubare una fiala di speciali batteri che vengono coltivati nello stesso Istituto d'Eugenica, teatro delle prodezze di Michele, in previsione della futura guerra microbica. Fra le spie è Margaret, una bellissima donna che conosce il vero Von Der Papen, del quale è stata l'amante perché voleva farsi condurre da lui a Baden Struden allo scopo di organizzarvi e portarvi a termine la sua difficile missione. Vedendo Michele, ella, a causa di una serie di circostanze fortuite, pensa che egli, non essendo il vero capitano Von Der Papen, non possa essersi introdotto nell'Istituto che per il suo stesso scopo. Lo scambia, insomma, per un agente segreto dell'Intelligence Service come lei. Poiché tanto Margaret che i complici parlano uno strano linguaggio cifrato tipo 'messaggi speciali', Michele crede che siano dei pazzi evasi dal vicino manicomio e destinati alla sterilizzazione. Li asseconda perciò quando gli chiedono di rubare e portare la loro famosa fialetta contenente i micidiali batteri. Egli fa questo anche per liberare Greta, che essendo stata sorpresa dagli agenti segreti mentre cacciava il naso nelle loro faccende, è stata fatta prigioniera. Informa lo scienziato addetto alle ricerche microbiche della situazione e questi gli consegna una fialetta qualsiasi per tenere buoni i presunti pazzi ed indurli a liberare la ragazza mentre lui, circondato il castello con un numero sufficiente di uomini, arriverà in un secondo tempo per catturarli.

La fialetta qualsiasi è, invece, la vera fialetta e le spie, ottenuto il loro scopo si preparano a partire, dopo aver reso la libertà a Greta.

Ma ecco, a complicare la faccenda, arrivare il vero capitano Von Der Papen, furioso di essere stato sostituito da Michele.

In verità è tutto un gioco che egli ha fatto, perché lo scienziato non è altri che il famoso agente segreto dell'Intelligence Service che Margaret credeva fosse Michele. È per questo, infatti, che egli, conoscendo ogni retroscena, cioè che gli ospiti del castello erano agenti segreti e che il creduto Von Der Papen non era affatto Von Der Papen, ma un povero diavolo coinvolto in un bizzarra avventura, gli aveva consegnato la fialetta vera invece di un'altra qualsiasi.

Poi tutti fuggono in aeroplano da Baden Struden, meno Greta, la

quale rimane al suo posto, finché un bel giorno, finita la guerra e cessato ogni motivo di risentimento per essere stata ingannata, Michele e la ragazza si incontrano di nuovo e l'idillio interrotto riprende a fiorire.

Finale musicale negli ambienti dell'ex Istituto d'Eugenica trasformato in birreria con le ragazze dell'Istituto vestite da Kellerrine serventi grandi boccali di birra ai clienti, fra cui soldati alleati e civili di ogni paese, in una atmosfera cordiale e allegrissima, in modo che sia evidente il senso della riconciliazione degli animi dopo la fine della guerra.»

Il parere della critica

Licia Capicciola, «Accidenti alla guerra!», *Hollywood*, n. 179, 19 febbraio 1949, p. 15.

«Questo film di Simonelli è un saggio abbastanza garbato di farsa a sfondo satirico, il cui soggetto non ha valore a raccontarlo e — diciamo il vero — neppure a seguirlo sullo schermo. Ma diventa invece simpatico e divertente nel suo svolgimento, nel dinamismo persino un po' forzato come ritmo, e per l'impagabile interpretazione di Nino Taranto. [...] Il film passa sui nostri schermi senza lasciar traccia, come un acquazzone d'agosto: ma almeno rinfresca l'aria. È, in sostanza, una cosetta che si vede volentieri e che non fa nascere negli spettatori funeste manie omicide.»

Soggetto

Tratto da *Cinefestival*, agosto-settembre 1949.

«Il film narra la storia di due generazioni di contadini. All'inizio, il padre (Gino Cervi) ha due figli che, invece di provare attaccamento per la terra, diventano l'uno prete (Tino Buazzelli) e l'altro carabiniere (Leonardo Cortese). Siamo all'epoca della guerra 1915-1918: il figlio carabiniere, durante una breve licenza trascorsa nella fattoria del padre, conosce una ragazza orfana (Maria Denis); tra essi nasce un improvviso amore, coronato da un matrimonio fatto in tutta fretta, di notte, svegliando il sindaco e il prete. Il carabiniere ha davanti a sé una sola notte prima di partire per il fronte e, nell'incertezza del domani, vuole che il matrimonio venga celebrato subito.

Egli non torna più dalla guerra, la vedova ha un figlio, da quel matrimonio durato una sola notte, e gli dedica tutta la sua vita; non intende che egli segua la stessa carriera del padre, e giovandosi dell'aiuto del cognato prete, avvia il ragazzo alla carriera ecclesiastica, facendolo entrare in seminario. Ma il giovane ha altre aspirazioni. Un giorno suo zio prete viene aggredito in chiesa da un criminale; il giovane seminarista lotta contro costui, e si rende conto allora di voler seguire la via del padre; anche lui diventa carabiniere.

Scoppia la guerra, ed ecco l'occupazione tedesca. L'ex seminarista è ora sottufficiale dei carabinieri in un paese toccato dalle truppe tedesche in ritirata. E qui rivive il noto e vero episodio del maresciallo che si sostituisce a trenta ostaggi che dovranno esser fucilati qualora, entro poche ore, non si trovi il colpevole di un attentato ai germanici. Il sottufficiale si fa prestare una motocicletta dai tedeschi per espletare le ricerche; invece va a salutare lo zio e la madre, inconsapevoli del suo sacrificio. Poi torna, e si consegna ai tedeschi.»

Regia: Vittorio Cottafavi — *Soggetto e sceneggiatura:* Vittorio Cottafavi, Conte, Navarra-Viggiani, Pagano, Palmieri — *Fotografia:* Gabor Pogany — *Produzione:* Orsa Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Gino Cervi, Maria Denis, Leonardo Cortese, Luigi Tosi, Carlo Campanini, Nando Bruno, Tino Buazzelli, Danielle Benson, Diana Benucci, Michele Di Nardo.

Regia: Duilio Coletti — *Soggetto:* Maria Berardi, Tullio Pinelli — *Sceneggiatura:* Lewis F. Gittler, Carlo Levi, Giorgio Prosperi — *Fotografia:* Domenico Scala — *Scenografia:* Ottavio Scotti — *Musica:* Alessandro Cicognini — *Produzione:* Lux Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Marina Berti (*Dina*), Andrea Checchi (*Arié*), Vivi Gioi (*Judith*), Carlo Nichi (*il Capitano*), Luigi Tosi (*David Tannen*), Peter Trent (*George Birkemore*), Filippo Scelzo (*Professor Tannen*), Elena Zareschi, Alessandro Fersen.

Soggetto

Tratto dal cineracconto «Il grido della terra», *Cine Illustrato*, n. 44, 31 ottobre 1948, pp. 6-7.

«Il matrimonio fra Ada e Jacob era stato celebrato a bordo della 'Speranza', dopo che il capitano aveva annunciato la prossimità del suolo palestinese. Fino a quel momento nessuno era convinto che sarebbe riuscito a sbarcare clandestinamente in Terra Santa. Ogni volta che una nave salpava per la Palestina, erano centinaia e centinaia di ebrei, poveri esseri reduci dai campi di concentramento e dalle più dure peregrinazioni che si riaccendevano di speranza. Poi, quando la nave era fermata dagli inglesi e gli ebrei rimpatriati, ricominciava la lunga odissea, la ricerca dei mezzi necessari per un nuovo posto su un'altra nave ed ancora sperare e soffrire. Jacob e Ada avevano voluto sposarsi: adesso che non c'erano più pericoli, le loro nozze dovevano essere un simbolo, dovevano significare che per tutti gli ebrei a bordo della 'Speranza' ricominciava una vita nuova.

Dina non era stata con gli altri, durante la festa. Era quella che si teneva sempre in disparte, l'unica persona con la quale parlava più spesso era il professor Tannen. Aveva diviso con lui l'orrore dei campi di concentramento, era riuscito a fuggire con lui dall'inferno nazista, ed ora lo sapeva, per quell'ultima speranza che le restava: rivedere David Tannen, il figlio del professore col quale era stato fidanzata prima della guerra.

Da anni non sapeva più nulla di David; dopo la liberazione di Roma, per la quale David aveva combattuto a fianco degli alleati, era venuto un amico di lui, Arié, a portare sue notizie. Arié aveva detto che David si era distinto come un soldato coraggioso e deciso; ed aveva detto pure che adesso David viveva in Palestina. Niente altro, e Dina sospettava che ci fosse altro, cose che Arié non poteva o non voleva dirle. Era un tipo solitario e chiuso, Arié, un tipo come lei, ma quando erano insieme era come se a poco a poco il freddo e la diffidenza si spegnessero in loro; già prima che s'imbarcassero, mentre erano nel campo dei profughi,

avevano intrecciato una tenue amicizia, e stare qualche minuto con Arié, durante la malinconica giornata, rendeva a Dina un poco di forza. A lui aveva saputo anche raccontare la sua tremenda storia; raccontandola ad Arié non aveva trovato vergogna. Che colpa aveva lei, se mentre era nel campo di concentramento il comandante tedesco le aveva usato violenza? Pure, quel ricordo non poteva dimenticarlo, era come un incubo, per questo non sapeva più sorridere. E quando con Arié parlava di David, sempre tornava a fare quella domanda ansiosa.

‘Credi che non mi vorrà più, per quello che mi accadde al campo?’. Qualche sera andava sul ponte a raggiungere Arié. Non parlavano molto, ma anche il silenzio poteva fare bene, a volte, quando non si sentiva del tutto sola.

‘Credi che non potrà più amarmi?’, domandava sempre questo, ad Arié che non poteva risponderle. Aveva promesso a se stesso di non tradire il segreto dell’amico, e non voleva spingere Dina alla disperazione. Lei aveva sofferto anche troppo; era una creatura delicata e fragile con un passato troppo pesante per lei, troppo più grande di lei. Ed ora che poco a poco, come una malata, riprendeva a muoversi sulla strada dell’avvenire, Arié non poteva distruggere quelle sue vaghe speranze, le uniche che la tenevano ancora in vita. Fin da quando l’aveva vista al campo dei profughi, Arié aveva capito che non le sarebbe più stato possibile dimenticarla. E lei, invece, non aveva che un pensiero in mente, un pensiero che la teneva infinitamente lontana da lui. Voleva ritrovare David, riallacciare con lui l’antico vincolo. Pure, una volta giunta, avrebbe saputo. David Tannen, allo scoppio delle ostilità in Palestina aveva aderito al movimento dell’Irgum. Viveva adesso la vita più dura e pericolosa, ma non era solo. Accanto a lui, disposta a seguirlo dovunque, era Judith, una ragazza ebrea appassionata e decisa, che David amava riconoscendola in tutto simile a lui, della sua tempra, della sua forza.

In David il ricordo di Dina era lontano. Dina apparteneva alla sua prima giovinezza, era solo un vago ricordo. La sua vita e la sua realtà adesso era Judith, qualunque prova dovessero sostenere erano insieme, ormai per loro il passato non esisteva più. In Terra Santa, come dicevano i libri sacri, dovevano preparare l’avvenire dei loro figli. Erano animati dal più cieco fanatismo e quando non combattevano avevano il loro amore. Erano un uomo ed una donna appassionatamente innamorati, come fossero sulla terra l’unico uomo e l’unica donna.

Tutto questo Arié lo aveva capito da un ufficiale inglese col quale lui e David avevano combattuto durante la guerra in Europa. George Birkemore gli aveva scritto parlandogli a lungo di David. Erano stati amici, grandi amici, nonostante la diversità di carattere e di educazione, ma adesso combattevano su due fronti op-

posti. 'Un giorno' — George aveva scritto ad Arié — 'un giorno forse ci ritroveremo tutti e tre, ma a combattere l'uno di fronte all'altro, questa volta'.

Dal ponte di comando diedero il segnale d'allarme. Un aereo inglese da ricognizione stava sorvolando la nave a bassa quota. In un attimo tutti tornarono a pressarsi nella stiva, anche Dina si staccò dal fianco di Arié.

'Vedi, era troppo sperare... Ci prenderanno'. C'era, negli occhi di tutti, la stessa paura di quando erano inseguiti dai tedeschi. Non avrebbero finito mai di soffrire? Arié strinse il braccio di Dina. 'Vai giù con gli altri e stai quieta. Siamo lontani dall'Europa, siamo più vicini alla nostra terra che alla loro...'.

Avvistata 'La Speranza', l'aereo aveva dato la segnalazione; secondo il capitano, prima che le navi avvistate giungessero avrebbero avuto il tempo di effettuare clandestinamente lo sbarco.

Sbarcarono di notte, formando, tenendosi tutti per mano, una lunga catena di esseri silenziosi e impauriti. Avevano vinto le insidie del mare e ora avevano vinto anche la caccia delle navi inglesi. Ma restava l'ultimo pericolo, quello delle retate che gli inglesi avrebbero fatto irrompendo nei campi agricoli non appena avessero scoperto lo sbarco clandestino.

Tuttavia riuscirono a raggiungere il campo di David. David non era nella sua baracca; ad avvertire Judith pensò Arié.

'Di a David che suo padre è qui...'.

La ragazza capì subito anche quello che Arié non diceva.

'C'è anche lei?' domandò.

L'indomani David e suo padre poterono riabbracciarsi. Fu, dapprima, un commovente incontro, ma quando seppe quali fossero le sue attività per l'Irgum il padre disapprovò con aspre parole la condotta di David. Ed anche Arié aveva voluto dire la sua all'amico, lui, anzi, era riuscito a dirglielo meglio di Tanner.

'Quello che fai non giova, non gioverà alla nostra causa. Gli atti terroristici non risolvono mai nulla. Continueremo ad avere tutti contro, e nessuno ci aiuterà volentieri'. David gli aveva voltato le spalle senza neppure rispondergli; quello era il suo modo di dichiararsi stanco di un discorso che non gli piaceva, una maniera come un'altra di rompere i legami d'una vecchia amicizia.

'Apparteniamo a due mondi diversi, anche se lottiamo per la stessa causa'. Questo solo era riuscito a dire, David, e lo aveva detto con un certo tono spregiativo. Lui aveva bisogno di azione e di lotta, non sapeva aspettare con docilità e umiltà la soluzione degli eventi. Judith poi, lo incoraggiava e lo seguiva con cieca fedeltà ed adorazione. E per lei aveva anche rotto i suoi rapporti con Dina. Non aveva saputo mentirle, lui non sapeva mai mentire. Non poteva riallacciare il tenue legame del passato.

‘Hai fatto male a temere che sarei tornato da lei, Judith. Nella mia vita ci sei tu. Hai condiviso con me le lotte e le paure, Judith. Non potrò mai separarmi da te’. Un abbraccio appassionato li aveva uniti ancora una volta... Non avevano parlato agli altri della nuova azione che insieme avrebbero dovuto compiere. Gli altri non erano come loro, si agitavano soltanto, ed avevano paura.

‘Se mi accadrà qualcosa, Judith, parla a mio padre. Digli che io e lui non ci comprendiamo più, ma che ormai tocca ai giovani decidere sulla sorte del nostro popolo. E digli anche che ho sempre avuto il massimo rispetto per lui’.

Judith questa volta non poteva accompagnarlo fino al termine della missione. Restò al campo. Dina ebbe più volte occasione d’incontrarla. Non odiava quella donna. Lei si sentiva così fragile e povera di forze, capiva come un uomo dovesse sentirsi a disagio con una ragazza come lei. Judith invece pareva una figura della storia sacra, così forte e decisa, ed anche così dolce e femminile.

Dina viveva nella baracca di Arié, lui sapeva tutto, sapeva anche che adesso, perduto David, lei avrebbe voluto morire.

‘Il mondo non finisce a David, sei tanto giovane, Dina. Abbi fede, cerca di somigliare a questa gente. Ognuno ha il suo dramma e nessuna tragedia è minore dell’altra. Ma devi dimenticare, Dina... Come loro. Non sei sola...’. Per la prima volta lei capì che non c’era pietà soltanto nel cuore di Arié.

‘Se non ci prenderanno, Arié, se potremo restare insieme, forse tu potrai aiutarmi a ricominciare...’.

Se li avessero lasciati insieme... Il campo fu messo in subbuglio dall’invasione degli inglesi che cercavano i clandestini. Quello che un giorno George Birkemore aveva scritto all’amico Arié, adesso si avverava. I tre antichi compagni si trovavano di fronte, ed ognuno combatteva nel campo nemico.

‘Arié, sai che devo eseguire gli ordini’, disse Birkemore. Era un soldato e doveva ubbidire. Era giusto. Tuttavia, alle insistenze di David e di Arié, fu concesso che il professor Tannen restasse nel campo. Gli altri dovettero sgombrare, anche Jacob, e sua moglie Ada si offrì volontariamente di seguirlo.

‘Dov’è Dina?’, chiese il professor Tannen ad Arié. Non la trovavano da qualche ora, e finalmente Arié la scovò nella sua baracca, nascosta e tremante di paura.

‘Non voglio andarmene, Arié. Non voglio! Fa qualcosa perché possa restare qui, ti prego!’. Lo pregava con disperazione, e lui non poteva domandarle perché, soprattutto per ‘chi’, volesse per forza restare in quel campo, se per lui o per continuare a vedere David, sia pure di lontano. Pregò la ragazza di svestirsi, di entrare nel suo letto. Ancora una volta l’orrore del ricordo indi-

menticabile colmò gli occhi di lei. Era nuovamente sola ed indifesa con un uomo... Poi capì che forse, in ciò che Arié le chiedeva di fare, c'era l'unica possibilità di salvezza.

Obbedì dolcemente, svestendosi mentre Arié le voltava le spalle. Anche di fronte alla preghiera di Arié che voleva conservare la sua donna, George Birkemore, in nome dell'antica amicizia, dimenticò il suo dovere.

‘Io soltanto posso proteggerla e salvarla, George. Lasciala qui con me’. George non era come gli altri, comprendeva molte cose, anche lui amava una donna e per nulla al mondo avrebbe voluto perderla. Arié e Birkemore si strinsero la mano.

‘Volevo restare per te’, mormorò Dina quando gli inglesi se ne furono andati. Per te... Quelle due parole erano l'inizio di ciò che Arié aspettava da mesi, e che forse sarebbe accaduto col tempo, come in cuor suo sperava.

‘Adesso riposa, Dina, e resta tranquilla’.

Per rappresaglia contro l'arresto di David i compagni dell'Irgum arrestarono George Birkemore. Il comando inglese non accettò la proposta di scambiare i prigionieri. Ognuno, combattendo, sapeva a quale rischio andava incontro. Ed all'alba fu pronunciata la sentenza dei due vecchi amici. Quelli dell'Irgum riservavano a George Birkemore una fine meno onorevole: l'impiccagione.

Judith ed i compagni guidati dalla sua volontà e dalla sua disperazione non poterono salvare David. Un'altra pagina di sangue, un altro ricordo d'orrore piombò su quegli uomini che volevano soltanto pace e lavoro nella loro terra.

Judith voleva morire a fianco di David, come era vissuta con lui. Era caduta, colpita da una raffica di mitra inglesi, mentre tentava di far evadere David. David e Judith erano insieme adesso per l'eternità.

Restava viva e profonda in ognuno l'impressione per quella nuova tragedia, ma la vita al campo continuava, doveva continuare. Ognuno aveva il suo compito e la sua missione da compiere. Il campo dove Arié e Dina vivevano, era un campo di gente che lavorava la terra ed attendeva il giorno promesso.

‘Dimenticherai, Dina’, mormorò Arié. Non sperava che avvenisse così presto il miracolo. Ma Dina era con lui. Uscivano insieme, ogni giorno, dalla loro capanna, per recarsi nei campi alla fatica quotidiana. Erano insieme ed il domani apparteneva a loro. E Dina, adesso, si appoggiava teneramente a lui quando l'uomo le cingeva le spalle con gesto sicuro, protettivo.»

1949 MONASTERO DI SANTA CHIARA (NAPOLI HA FATTO UN SOGNO)

Soggetto

Tratto dal volume di Aldo Bernardini, *Nino Manfredi*, Gremese, Roma, 1979, p. 55.

«Un compositore di canzoni napoletane racconta allo scrittore Alberto Moravia una storia ambientata a Napoli al tempo della guerra. Un ufficiale delle SS, Rudolf, innamoratosi di Ester, una cantante ebrea, aveva cercato di salvarla dalla deportazione affidandola alle suore del Monastero di Santa Chiara. La ragazza era stata però, da allora, perseguitata da Greta, la fidanzata tedesca di Rudolf, decisa a vendicarsi della rivale. Scampata ai campi di sterminio grazie all'arrivo delle truppe alleate, Ester aveva perso le tracce di Rudolf (probabilmente suicidatosi). Dopo essersi messa con un suo antico ammiratore (Enrico, un napoletano arricchitosi con la borsa nera), in un ultimo feroce scontro a colpi di pistola con Greta, aveva trovato con lei la morte».

Il parere della critica

E.G. (Ernesto Grassi), in *Corriere di Napoli*, 12 marzo 1949.

«*Monastero di Santa Chiara* è un insieme non fuso di retorica fotografica, di virtuosismi ingenui, di scossoni, di ristagni, di corserelle fuori strada, di deformazioni espressionistiche gratuite.»

Ennio Flaiano, in *Il Mondo*, 12 marzo 1949.

«Il film che Moravia ha voluto avallare con la sua presenza avrà certamente il successo di altri simili film d'appendice. Viene dopo *Monaca Santa*, dopo *Nennella*, dopo *Io t'ho incontrata a Napoli*. Non gli manca, di questi film, il faticoso respiro e la generosa grossolanità. Della commozione si fa un'arma che adopera senza ritegno.»

Notizie e curiosità

Monastero di Santa Chiara è il film nel quale Nino Manfredi fa il suo esordio come attore cinematografico.

Regia: Mario Sequi — *Soggetto:* Michele Galdieri — *Sceneggiatura:* Fulvio Palmieri, Mario Sequi, Vinicio Marinucci, Michele Galdieri — *Fotografia:* Piero Portalupi — *Scenografia:* Angelo Zagame — *Musica:* Roman Vlad — *Montaggio:* Guido Bertoli — *Produzione:* Avia Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Edda Albertini (*Ester*), Massimo Serato (*l'ufficiale delle SS*), Nita Dover (*Greta*), Lamberto Picasso, Nino Manfredi, John Kitzmiller, Paolo Reale, Mario Corte, Fausto Guerzoni, Italia Marchesini, Edoardo Passarelli, Bianca Doria, Bruno Von Baren, Alberto Moravia, Piero Sadun.

1949 GLI UOMINI SONO NEMICI
(CARREFOUR DES PASSIONS)

Regia: Ettore Giannini — Fotografia: Anchise Brizzi — Scenografia e costumi: Guido Fiorini — Musica: Nino Rota — Produzione: Pao Film — Origine: Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Viviane Romance (*Irene Dumenil*), Clément Duhour (*Mario De Falla*), Valentina Cortese (*Maria Pilar*), Fosco Giachetti (*Torriani*), Giovanni Hinrich, Henry Charette, Olinto Cristina, Gina Falkenberg, Marcello Giorda, Wanda Capodaglio, Andrea Checchi, Guido Notari.

Soggetto

Tratto da Doriana Danton, «Gli uomini sono nemici», *Hollywood*, n. 126, 14 febbraio 1948, p. 11.

«Nel film c'è una donna bella, sensuale, con un carattere forte, una donna piena d'odio. Questa è Viviane Romance e l'odiato è Clemente Duhour. Viviane viveva a Roma felice con Fosco Giachetti: questo era un costruttore, aveva completato una linea di fortificazioni ed era andato a visitarle assieme a Viviane, accompagnando un mucchio di ufficiali tedeschi.

Ma proprio in quel giorno, Duhour fece saltare le fortificazioni e Giachetti morì. Viviane, che per lunghe, interminabili ore è stata sepolta in un piccolo vano con l'attentatore, giura a se stessa che ucciderà quest'uomo che le ha fatto perdere quanto aveva di più caro.

Quando finalmente la squadra di soccorso raggiunge i due, Duhour riesce a fuggire e Viviane, sospettata come sua complice e ricercata dai tedeschi, deve fuggire da Roma in Francia, da lì in Spagna e infine in Portogallo. All'Estoril, ritrova Duhour che fa il cantante, ed ha scelto tale lavoro per nascondere meglio la sua personalità e il suo attivo lavoro di spia antinazista. Per rovinarlo, Viviane entra in rapporti con l'Ambasciata tedesca e per consiglio di Hinrich, si finge amica di Duhour e della compagna di questi, Valentina Cortese, per entrare a far parte della loro organizzazione e svelare i loro piani ai nazisti.

Comincia a questo punto la lunga serie delle delazioni che portano Valentina alla morte e insospettiscono tutti i membri della resistenza, ad eccezione di Duhour, innamorato di Viviane, che non crede alle accuse, e abbandona i compagni per vivere accanto alla donna e per proteggerla. Ma Viviane, pentita, decide di partire. Gli antinazisti la catturano e Clément Duhour, che trova la sua camera vuota e perquisita, convinto che siano stati i tedeschi corre dai compagni in cerca di aiuto. Nella casetta che è il loro 'covo' trova Irene, sotto terribili accuse dalle quali non può difendersi. Ancora per poco Duhour lotta, vuole crederla

innocente, e quando si accorge che la donna ha sempre mentito ed ha sempre cercato di rovinare il suo lavoro, pur amandola ancora, la uccide senza esitazione.

Negli ultimi metri del film, lo si vede ritornare al lavoro, deciso a non abbandonarlo mai più, fino al trionfo della sua idea o fino alla morte.»

Notizie e curiosità

Ettore Giannini, molto noto come regista teatrale, era alla sua prima prova come regista cinematografico.

Clement Duhour, marito e partner di Viviane Romance in alcuni film, tra cui *La collera degli dei* e *La casa sotto il mare*, era stato olimpionico e campione d'Europa del lancio del peso.

Guido
FABRIZI

in:



Ind. Graf. N. Moneta - Milano 1945



A pagina 205: Manifesto del film *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini. Si tratta del manifesto originale pubblicato in occasione dell'uscita del film.

A fianco: Manifesto di *Roma città aperta*, realizzato per le successive edizioni e proiezioni del capolavoro di Rossellini.

Qui sotto: Locandina di *Roma città aperta*. Concepito durante l'occupazione tedesca di Roma, il film fu girato immediatamente dopo la liberazione della capitale con pochissimi mezzi finanziari e scarsissime attrezzature tecniche, fra cui l'utilizzo di pellicola scaduta, da cui derivò alle immagini una patina destinata a fare storia.

A pagina 207: Bozzetto di Anselmo Balleser per lo studio del manifesto di *Città aperta*. Questo doveva essere, evidentemente, il titolo originariamente pensato da Rossellini, in alternativa al precedente *Storie di ieri*.



Allo
FABRIZI

in:

cultura
americana



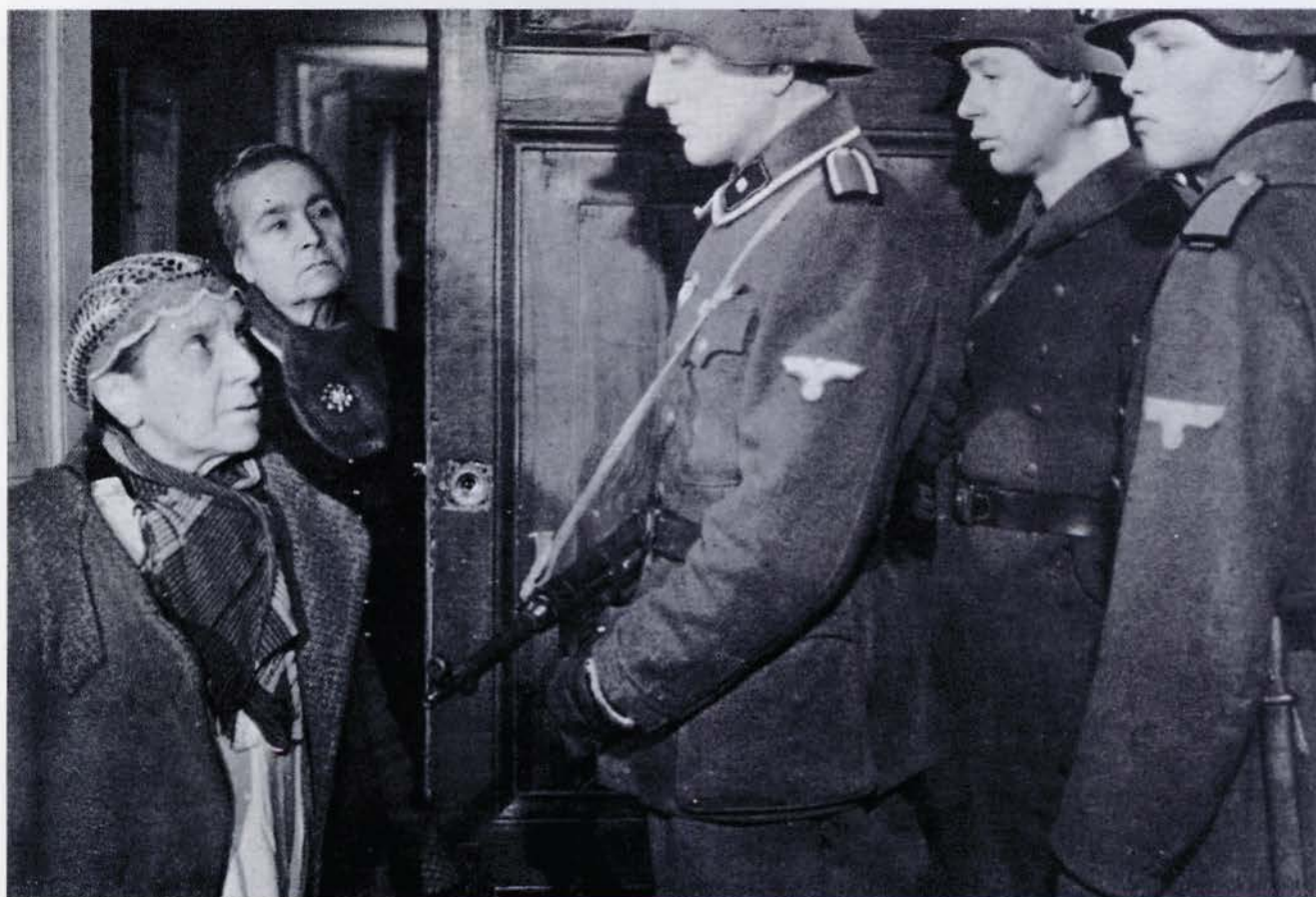
Inquadrature tratte dal film *Roma città aperta*.

Roberto Rossellini: «Montai il film e lo presentai a un ristretto pubblico di intenditori. Per quasi tutti fu una delusione».

Luchino Visconti: «Sono certamente uno dei primi ad aver visto *Roma città aperta*, perché Rossellini lo presentò in una saletta del ministero appena montato. Eravamo circa venti persone. Ricordo che alla famosa scena in cui la Magnani muore, fui il primo a far partire gli applausi».

Anna Magnani: «Nella scena della morte non ho fatto prove. Con Rossellini non si provava: si girava. (...) Rossellini aveva preparato la strada in maniera veramente allucinante. Le donne erano pallide nel risentire i nazisti mentre parlavano tra loro. Questo m'ha comunicato l'angoscia che ho reso sullo schermo».

Roberto Rossellini: «*Roma città aperta* è il film della paura».





Da *Roma città aperta*: «Maggiore Fritz Bergman: Il vostro amico Episcopo è alla testa di un'organizzazione militare della quale anche voi avete perfetta conoscenza. Se voi parlerete o avrete convinto il vostro amico a fare altrettanto non avrete compiuto che il vostro dovere di prete e di cittadino. Vi spiego il perché. Questi uomini con attentati e sabotaggi contro le forze armate germaniche violano i diritti di una nazione occupante garantiti dai trattati internazionali. Sono perciò dei franchi

tiratori e devono essere consegnati alla giustizia. Don Pietro: lo personalmente non ho nulla da dire, perché non so nulla e quel poco che so l'ho appreso in confessione, e questi segreti devono morire con me».

A pagina 211: (In alto) Fotogramma del film *La vita ricomincia* (1945) di Mario Mattoli. Alida Valli vi interpreta il ruolo di una donna coraggiosa e piena di spirito di sacrificio, in una storia commovente incentrata sul dramma di un reduce. (In basso)

Anna Magnani e Amedeo Nazzari nel film *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada.

A pagina 212: Foto di scena di *Il bandito*: Amedeo Nazzari, nel ruolo del protagonista, alla fine della guerra, dopo la prigionia in Germania, torna nella sua città devastata dai bombardamenti.

A pagina 213: (In alto) Fotogramma di *Il bandito*. (In basso) Locandina del film di Lattuada che, inizialmente, aveva per titolo *Il reduce*.









LUX FILM

IL BANDITO
 diretto da Alberto Lattuada
 con
 Anna Magnani • Amedeo Nazzari
 Carla del Poggio • Carlo Campanini
 Eliana Banducci

UN FILM LUX-R.D.L. PRODOTTO DA DINO DE LAURENTIIS

Autizzazione all'esibizione in tutta l'Italia, dalla Circoscrizione di Torino, n. 271-0-0745 Art. 113 Legge P.S. n. 2033 Reg. ex.

EDIZIONE CINEMA, TORINO - Printed in Italy



Amedeo Nazzari veste i panni di un partigiano nel film *Un giorno nella vita* (1946) di Alessandro Blasetti.

Elisa Cegani con le suore del convento di clausura, in una sequenza centrale di *Un giorno nella vita*, una delle prime pellicole prodotte dopo la Liberazione.



Una inquadratura della drammatica sequenza finale di *Un giorno nella vita*. La tragedia si è compiuta: partiti i partigiani dal convento di clausura, i nazisti irrompono tra le celle e fucilano le suore per rappresaglia. «Il film», ha commentato Blasetti, «è visto non considerando già più il tedesco come nemico, ma considerando, invece, il soldato tedesco, ossia la *Wermacht*, come strumento della tirannide. Difatti la storia termina con la pietà per un tedesco morente e con le suore che alla fin fine si fanno uccidere per assisterlo e non abbandonarlo».



Paisa'

DIRETTO DA
ROBERTO ROSSELLINI



con

Carmela Sazio Robert Van Loon

Dats Johnson Alfonsino

Gar Moor Maria Michi

Harriet White Renzo Avanzo

Bil Tubbs Dale Edmonds

Cigolani

Produzione **O.F.I. - F.F.P.**

Distribuito dalla


Metro-Goldwyn-Mayer

PARZIALE Roma



A pagina 216: Manifesto del film *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini. In esso sono evocate le immagini dei primi due episodi: quello della Sicilia (l'amore tra Carmela e il soldato Joe) e quello di Napoli (l'amicizia tra Joe, il soldato nero, e Pasquale, lo scugnizzo).

Qui in alto: Locandina di *Paisà*, con uno stupendo primo piano del piccolo Alfonso Pesca, nel ruolo dello scugnizzo napoletano.

Qui a fianco: Manifesto di *Paisà*. Rispetto al precedente, è richiamato sullo sfondo un momento dell'ultimo episodio dell'uccisione dei partigiani nelle acque del Po.

A pagina 218: (In alto) Fotogramma dell'episodio fiorentino di *Paisà*. (In basso) Fotogramma della tragica sequenza finale. Nelle immagini del recupero del corpo del partigiano fucilato e gettato in acqua con una pietra legata ai piedi, Rossellini legittima e sublima l'incontro tra lotta armata e partecipazione popolare alla lotta antinazista.





Locandina del film *Sciuscià* (1946) di Vittorio De Sica.

Vittorio De Sica: «Erano i giorni che sapete e ne avevo già visto abbastanza per sentirmi profondamente turbato, sconvolto; le donne che andavano in camionetta con i soldati, gli uomini e i ragazzini che si buttavano in terra per afferrare le sigarette o le caramelle. Agli adulti pensavo meno che ai bambini; e pensavo: "Adesso sì che i bambini ci guardano!". Erano loro a darmi il senso, la misura della distruzione morale del paese: gli sciuscià».





Foto di scena tratta dal film *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano: il primo film italiano sulla Resistenza analizzata da un punto di vista storico-critico. Carlo Lizzani, nel ruolo di Don Camillo, dà vita ad una tra le più celebri sequenze di questo film prodotto dall'ANPI. La fucilazione del prete da parte dei nazisti è, infatti, uno dei momenti emotivamente e intensamente alti di *Il sole sorge ancora*: un film corale e realistico nell'invenzione, nei dialoghi, nella fotografia, nell'interpretazione.

Locandina del film *Vivere in pace* (1946) di Luigi Zampa. La pellicola, come ha scritto Gian Piero Brunetta, «si distacca dal gruppo delle opere sulla Resistenza per la sua capacità di porre una distanza netta, di tipo emotivo e ideologico, rispetto alla guerra appena finita e di avanzare un messaggio di generale pacificazione».



In una zona della Romagna, pochi mesi dopo la liberazione, un camioncino recante alcuni milioni elargiti dal Governo ad una cooperativa agricola, viene assalito dai banditi che sopraggiungono su di una autoambulanza militare. Sul camioncino si trovano, per caso, anche due giovani contadini, Michele e Giovanna, sposati proprio quella mattina. Michele riconosce in uno dei banditi un ex compagno di prigionia, Alberto, che per costringere al silenzio l'amico, ordina ai suoi complici di prendere come ostaggio Giovanna.

Il furto getta nella costernazione gli uomini della Cooperativa che pensano ad organizzare una grande battuta popolare, d'appoggio alle forze di polizia, per catturare nel più breve tempo possibile i banditi e recuperare il danaro. L'allarme si sparge in tutta la provincia ed ovunque si organizzano posti di blocco e si raccolgono armi.

Intanto i banditi si trovano in serio imbarazzo. Daniela, una donna dall'aria decisa e fredda, rimprovera Alberto, suo amante e successore, di non aver ucciso l'amico. Improvvisamente l'autoambulanza viene costretta a fermarsi da una grandifolla: un gruppo di sminatori che deve aiuto per trasportare un compagno ferito dall'esplosione di una mina. I banditi stanno al gioco e caricano il ferito. Ma appena ricomincia la corsa, il ferito comincia a delirare e, muovendo disperatamente le braccia, si attacca prima alle vesti, poi ai capelli di Daniela. La donna si ribella; e il ferito, ritraendo le mani, strappa dal suo capo una parrucca: Daniela è un'ex ausiliaria fascista che i partigiani, dopo la liberazione, hanno rasato. La donna, in un gesto disperato di vendetta, afferra le aste della barella e fa slittare il poveretto nel vuoto. Il nuovo delitto getta ancora di più il terrore fra i banditi, che si rifugiano in uno chalet, nel mezzo di una pineta. Ma anche qui le cose vanno male per loro. Il Camoscio, che doveva venire a prenderli con una nuova macchina, giunge con ritardo e annuncia che la polizia ha reso noto in tutta la regione i numeri e la serie dei biglietti da mille rubati, rendendone impossibile la circolazione.

Per salvare il salvabile la banda decide di dividersi: Alberto andrà con un gruppo su di un treno che passa non lontano e che è solitamente gremito di trafficanti, per tentare di cambiarsi i biglietti con valuta estera; Daniela raggiungerà con Giovanna un nuovo rifugio, nella zona delle paludi. Il piano è interrotto dal sopraggiungere dei cacciatori che circondano la casa. Ma Daniela non si dà per vinta: puntando le armi su Giovanna, legata e imbavagliata, riesce a passare insieme ai complici, in mezzo ai contadini. La caccia riprende più rabbiosa di prima, e parte dei contadini si dirigono verso il treno sul quale Alberto riesce a cambiare una parte del danaro. Quando il treno viene bloccato dai cacciatori e dai carabinieri, Alberto riesce a fuggire, inseguito però da Michele che lo ha individuato e lo raggiunge poco lontano, nella zona semidistrutta del paese nella quale dei reduci stanno facendo un comizio. Alberto è disfatto e sconvolto, Michele lo schiaffeggia ed Alberto promette all'amico di condurlo alla casa delle paludi, dove riavrà la moglie e il danaro rubato.

Mentre Alberto e Michele giungono nei pressi della casa, i cacciatori si dirigono verso la stessa località. Alberto, che entra solo nella casa, cerca di convincere Daniela a costituirsi, ma Daniela sentendo arrivare i cacciatori, lo accusa di tradimento e comincia a sparare. Alberto di fronte al pericolo che corrono Michele e gli altri, stanco e disperato, pur sentendo l'atroce dolore che gli costa il suo gesto, spara contro Daniela e la uccide. Poi si consegna ai contadini che lo sottopongono ad un processo improvvisato. I più decisi difensori sono proprio Michele e Giovanna, che più degli altri si sono resi conto della crisi di Alberto e della sua tragica condizione di reduce. I contadini, nella gioia della giornata di lavoro che sta per iniziare, concedono ad Alberto il loro perdono e, questi, può allontanarsi verso una vita migliore.

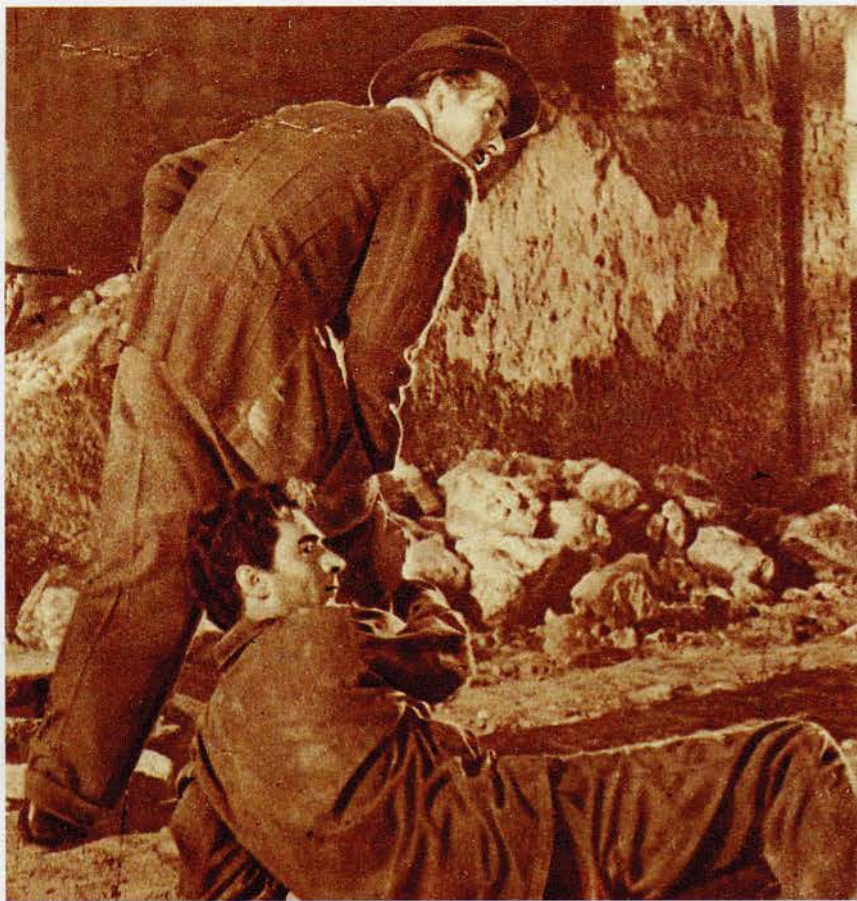


CACCIA TRAGICA



con Massimo Girotti, Andrea Checchi, Vittorio Duse, Viro Gioi, Umberto Sacripante, Michele Riccardini, - Regia di Giuseppe De Santis, - Produzione A.N.P.I.





A pagina 221: Servizio fotografico per il film *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis, pubblicato sulla rivista *Hollywood*. La vicenda si svolge pochi giorni dopo la Liberazione e ha per protagonisti due ex-compagni di prigionia: Alberto (Andrea Checchi) e Michele (Massimo Girotti).

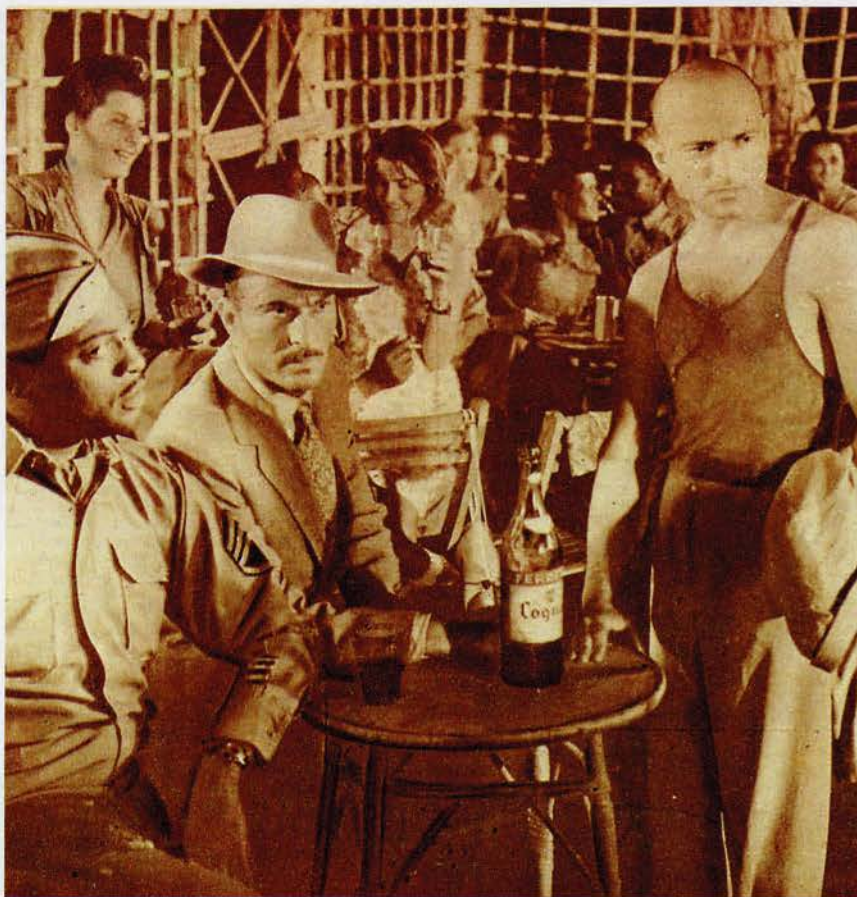
Qui a fianco: Foto di scena tratte dal film *Tombolo, paradiso nero* (1947) di Giorgio Ferroni.

A pagina 223: (In alto) Locandina del film *Anni difficili* (1948) di Luigi Zampa. Questo film scatenò una violenta campagna di stampa tra la destra e la sinistra e dette luogo a una interpellanza al Parlamento che coinvolse tutta la produzione cinematografica italiana, accusata di disonorare l'Italia.

(In basso) Locandina del film *Come persi la guerra* (1948) di Carlo Borghesio. La pellicola è stata campione di incassi nella stagione 1947-1948 e, richiamandosi al film di Buster Keaton *Come vinsi la guerra*, è un tentativo per rileggere in chiave umoristica dieci anni di storia nazionale.

A pagina 224: Foto di scena tratte dal film *L'ebreo errante* (1948) di Goffredo Alessandrini.

A pagina 225: (In alto) Foto di scena tratte dal film *Fantasmî del mare* (1948) di Francesco De Robertis e Vittorio Cottafavi. (In basso) Foto di scena tratta dal film *Fuga in Francia* (1948) di Mario Soldati.



una produzione
BRIGUGLIO
film

Regia: **LUIGI ZAMPA**

Massimo
GIROTTI
Umberto
SPADARO




Enzo BILIOTTI
Ave NINCHI
Milly VITALE
Odette BEDOGNI
Aldo SILVANI

ANNI DIFFICILI

dal romanzo "Il vecchio con gli stivali" di U. Brancati - Edit. Bompiani

Premio della IX Mostra Internazionale Cinematografica di Venezia.

BRIGUGLIO
film




macario
in
come persi la guerra
regia di
CARLO BORGHESEO

con
VERA CARMi • NANDO BRUNO
CARLO CAMPANINI • FRITZ MARLAT
FOLCO LULLI • PIERO LULLI

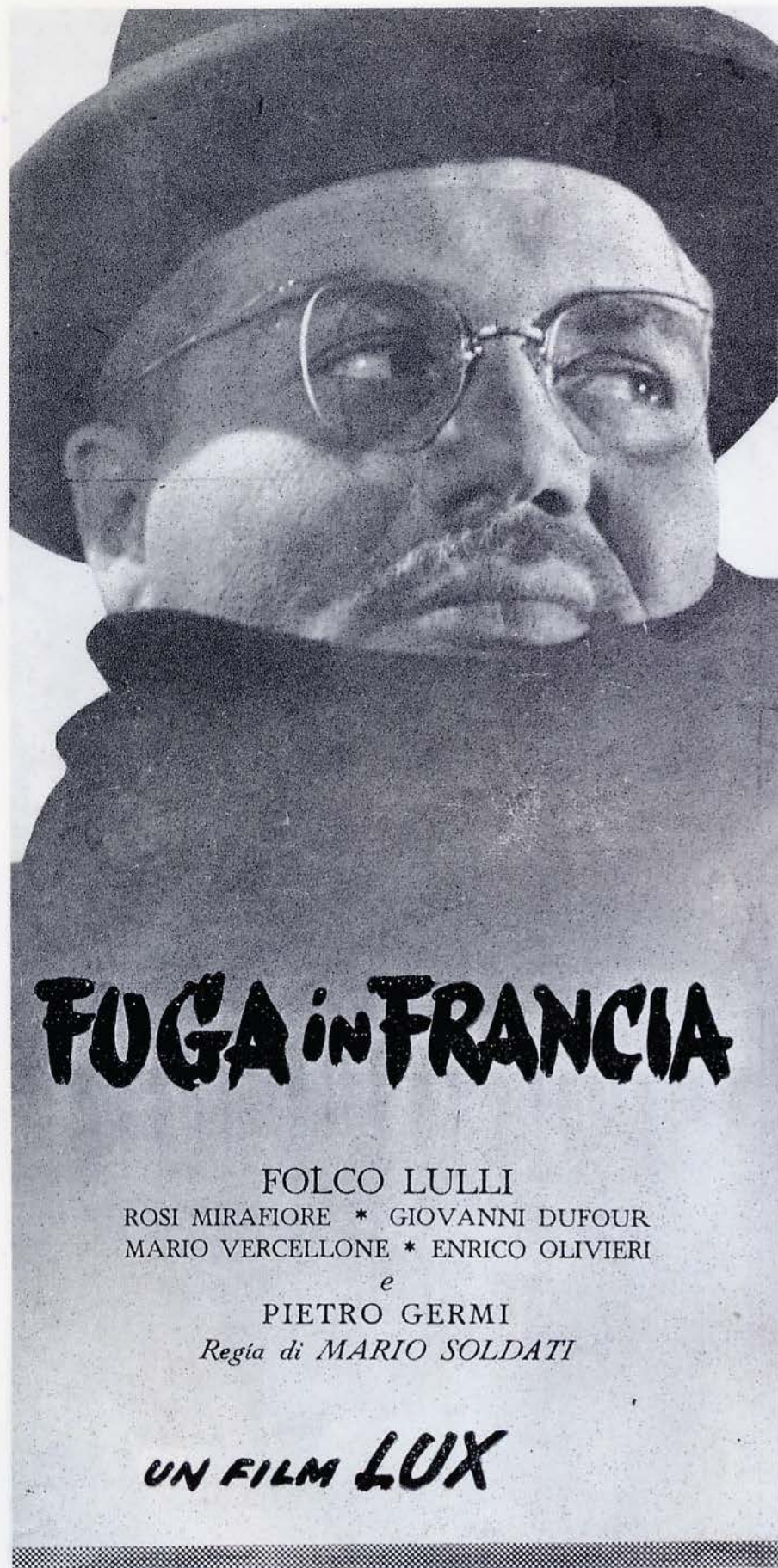
Soggetto di C. Borghese, L. Benvenuti, e M. Giannini • Sceneggiatura di M. Amendola, L. Benvenuti, A. De Benedetti, M. Monicelli, T. Pinelli e Sesto • Operatore: Aldo Tonè • Aiuto-Regista: Leonardo Benvenuti • Scene di Pietro Filippone • Musica di Nino Rota • Direttori di produzione: Giovanni Latorza e Maggiorina Canonica.

un film lux R.D.L.
PRODOTTO DA LUIGI ROVERE







FUGA in FRANCIA

FOLCO LULLI

ROSI MIRAFIORE * GIOVANNI DUFOUR
MARIO VERCELLONE * ENRICO OLIVIERI

e

PIETRO GERMI

Regia di MARIO SOLDATI

UN FILM LUX





A pagina 226: Locandina pubblicitaria di *Fuga in Francia*. Il protagonista è Folco Lulli, che veste i panni di un ex-ministro fascista condannato a morte per i suoi crimini di guerra e che tenta invano di espatriare in Francia.

Qui sopra: Locandina di *Fuga in Francia*. L'immagine si riferisce a una tra le più intense scene del film: quella in cui Torre, il protagonista viene scoperto e sconfessato.

Qui a fianco: Foto di scena del film *Natale al campo 119* (1948) di Piero Francischi.





Fotogramma del film *Lo sconosciuto di San Marino* (1948) di Michael Waszynsky e Vittorio Cottafavi.

Foto di scena del film *Senza pietà* (1948) di Alberto Lattuada.

A pagina 229: Locandina di *Senza pietà*. Il film, portato con grandi speranze alla Mostra di Venezia, è il grande sconfitto della manifestazione.

A pagina 230: Foto di scena della tragica sequenza finale di *Senza pietà*: Jerry (John Kitzmiller), il militare di colore, trasportando il cadavere di Angela (Carla Del Poggio), la ragazza italiana da lui amata, decide di lasciarsi volontariamente precipitare con l'autocarro da una scarpata della costa tirrenica.

A pagina 231: Locandina del film *Sotto il sole di Roma* (1948) di Renato Castellani.

LUX
FILM

CARLA DEL POGGIO
JOHN KITZMILLER
FOLCO LULLI

Regia di
ALBERTO LATTUADA



Senza pietà

un film LUX





Premio della Presidenza del Consiglio

Premio della Stampa Internazionale

Coppa Assoc. Naz. Industriali Cinem.



sotto il sole di Roma

Un film Universalcine Ideato e diretto da RENATO CASTELLANI Prodotto da SANDRO GHENZI

Adattamento di Italia Italia, autorizzata dalla Direzione di Roma

Pietro
Dolcini

SOTTO IL SOLE DI ROMA

CANZONE

MOTIVO CONDUTTORE DEL FILM OMONIMO



VERSI DI
F.A. DE TORRES

MUSICA DI
NINO ROTA


EDIZIONI MUSICALI
RADIO RECORD RICORDI



A pagina 232: Copertina della partitura della canzone di Nino Rota *Sotto il sole di Roma*, motivo conduttore del film omonimo. La pellicola, di elevate qualità artistiche ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti. «Castellani», si legge in una critica, «è sceso tra quei giovani che nell'età fra i diciassette e i vent'anni sono stati presi nel turbine dei bombardamenti, nella morsa della dominazione tedesca, nel caos dell'occupazione americana. Questi ragazzi sono stati 'sciucià': erano troppo grandi e cercavano con altri mezzi il denaro, rischiando spesso il carcere e, talvolta, una fucilata nella schiena. Ma la loro non fu mai malavita o solo

apparentemente: è ciò che *Sotto il sole di Roma* vuol dimostrare».

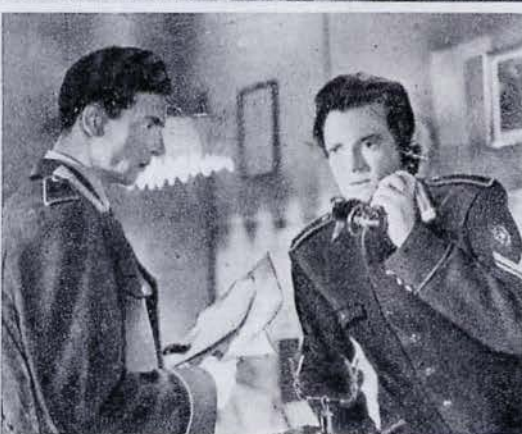
Renato Castellani: «Sotto il sole di Roma è un modo diverso di vedere il neorealismo. Fino a quel momento, anche nelle mie sceneggiature, c'era solo pianto e disperazione, invece in questo film c'è la forza della giovinezza e la voglia di vivere».

Qui sopra: Locandina del film *Accidenti alla guerra!* (1949) di Giorgio Simonelli: un'opera garbata che, con l'andamento della farsa e della satira, si fa gioco di tante convenzioni, portando sullo schermo tutti i temi più scottanti legati alla guerra e alle sue conseguenze con spirito dissacratorio e da avanspettacolo.



LA FIAMMA CHE NON SI SPEGNE

Produzione: Orsa Film - Soggetto e sceneggiatura: Conto, Cottafavi, Navarra-Viggiani, Pagano, Palmieri. - Fotografia: Gabor Pogany. - Regia di Vittorio Cottafavi. - Interpreti: Gino Cervi, Maria Denis, Leonardo Cortese, Luigi Tosi, Carlo Campanini, Nando Bruno, T. Buazzelli, Danielle Benson, Diana Benucci, M. Di Nardo.



Il film narra la storia di due generazioni di contadini. All'inizio, il padre (Gino Cervi) ha due figli che invece di provare attaccamento per la terra diventano l'uno prete (T. Buazzelli) e l'altro carabiniere (Leonardo Cortese). Siamo all'epoca della guerra 1915-18: il figlio carabiniere, durante una breve licenza trascorsa nella fattoria del padre, conosce una ragazza orfana (Maria Denis); tra essi nasce un improvviso amore, coronato da un matrimonio fatto in tutta fretta, di notte, svegliando il sindaco e il prete. Il carabiniere ha davanti a sé una sola notte prima di partire per il fronte, e nell'incertezza del domani vuole che il matrimonio venga celebrato subito.

Egli non torna più dalla guerra, la vedova ha un figlio, da quel matrimonio durato una sola notte, e gli dedica tutta la sua vita; non intende che egli segua la stessa carriera del padre, e giovandosi dell'aiuto del cognato prete, avvia il ragazzo alla carriera ecclesiastica, facendolo entrare in seminario. Ma il giovane ha altre aspirazioni. Un giorno suo zio prete viene aggredito in chiesa da un criminale; il giovane seminarista lotta contro costui, e si rende conto allora di voler seguire la via del padre; anche lui diventa carabiniere.

Scoppia la nuova guerra, ed ecco l'occupazione tedesca. L'ex seminarista è ora sottufficiale dei carabinieri in un paese toccato dalle truppe tedesche in ritirata. E qui rivive il noto e vero episodio del maresciallo dei carabinieri che si sostituisce a trenta ostaggi che dovranno esser fucilati qualora, entro poche ore, non si trovi il colpevole di un attentato ai germanici. Il sottufficiale si fa prestare una motocicletta dai tedeschi per espletare le ricerche; invece va a salutare lo zio e la madre, inconsapevoli del suo sacrificio. Poi torna, e si consegna ai tedeschi.

Le due parti di padre e figlio, sono state entrambe interpretate da Leonardo Cortese.



A pagina 234: Articolo pubblicitario e servizio fotografico apparsi sulla rivista *Hollywood* per il lancio del film *La fiamma che non si spegne* (1949) di Vittorio Cottafavi.

Qui sopra e a fianco: Fotogramma e foto di scena tratti dal film *Germania anno zero* (1947) di Roberto Rossellini. Con quest'opera, che ha vinto il primo premio al Festival di Locarno del 1948, Rossellini conclude il ciclo della cosiddetta «trilogia della guerra».

Roberto Rossellini: «*Germania anno zero* è un film freddo come una lastra di vetro: documentazione cronistica di una certa realtà, quella arida e disperata del dopoguerra tedesco, con la sua fame, le sue perversioni, i suoi delitti. Certo, non è uno spettacolo, a vederlo non ci si diverte. Ma non si poteva fare diversamente: non c'era che un tono da scegliere ed è stato scelto».





A pagina 236: Gli attori Ingetraud Hinze e Franz Gröger, nei rispettivi ruoli della sorella e del fratello di Edmund Koeler, il giovane protagonista di *Germania anno zero*, magistralmente impersonato dal ragazzino tedesco Edmund Meschke.

Roberto Rossellini: «*Germania anno zero* potei girarlo esattamente come volevo, e oggi, quando rivedo questo film, sono sconvolto dallo spettacolo; mi sembra che

il mio giudizio sulla Germania fosse giusto, incompleto ma giusto».

Qui sotto: Foto di scena tratta dal film *Il grido della terra* (1949) di Duilio Coletti.

A pagina 238: Copertina della partitura con le canzoni scritte da Nino Rota per il film *Gli uomini sono nemici* (*Carrefour des passions*) (1949) di Ettore Giannini.



A SANTA-FE

DU FILM

"CARREFOUR DES PASSIONS"

UNE PRODUCTION SILVER-FILM, DISTRIBUÉ PAR LES FILMS CORONA

AVEC

VIVIANE ROMANCE



paroles de
**JACQUES
LARUE**

Musique de
**NINO
ROTA**

chanté
par

CLÉMENT DUTTOUR

SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS MUSICALES INTERNATIONALES

S • E • M • I

5, Rue Lincoln • PARIS (8^e)

Regia: Claudio Gora — *Soggetto:* tratto dal romanzo omonimo di Giuseppe Berto — *Sceneggiatura:* Claudio Gora, Giuseppe Santilli, Leopoldo Trieste, Cesare Zavattini — *Fotografia:* Vaclav Vich — *Scenografia:* Arrigo Equini — *Musica:* Valentino Bucchi — *Montaggio:* Giancarlo Cappelli — *Produzione:* Acta Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Marina Berti (*Carla*), Misha Auer jr. (*Daniele*), Anna Maria Ferrero (*Giulia*), Jacquesernas (*Tullio*), Lauro Gazzolo (*il calzolaio*), Liliana Tellini (*Nora*).

Soggetto

Il cielo è rosso è la fedele trascrizione del romanzo di Giuseppe Berto. Le macerie della guerra, lo sbandamento dei giovani, la fame e la miseria come matrici di orrori, sono lo sfondo su cui si muovono le vittime e i protagonisti del film.

Il parere della critica

Vice, «Il cielo è rosso», *Cinema*, n. 42, 15 luglio 1950.

«Si sa come ebbe origine il romanzo di Giuseppe Berto che, prigioniero nel campo di concentramento di Hereford, nel Texas, ne costruì la trama attraverso i racconti dei compagni di prigionia. Più che di una esperienza propriamente vissuta, si tratta di una rielaborazione di fatti, giudicati lontano dalla loro realtà, sofferti in ispirito ma con una tale partecipazione di coscienza, e apporto e interpretazione di una inquieta personalità, che se anche non si giunge, né si voleva giungere, alla proustiana 'evocazione attraverso la memoria involontaria', i risultati sono però quelli di una dolorosa verità, cui nulla toglie la mancata partecipazione vera, se per essa si è rivelata esatta l'interpretazione, e come la consapevolezza, e quindi la coscienza dei fatti. Da cui poi la condanna, che è il significato di questa prima opera di Berto, nata sotto il segno di un vero dolore — che non è solo nostalgia di patria — e di una grande sincerità: 'Di sera voi dite: "Tempo bello, perché il cielo è rosso; al mattino, poi: oggi, tempesta perché il cielo è rosso cupo'. Ipocriti! Voi sapete distinguere gli aspetti del cielo e non sapete conoscere i segni del tempo! Una generazione malvagia e adultera domanda un segno, ma non le sarà dato altro segno che quello di Giona'. I versetti del Vangelo di San Matteo (XVI, 2, 4) che appaiono all'inizio del romanzo sono ripetuti anche al principio del film, ma quel significato dell'indifferenza degli ipocriti o della pena della generazione malvagia e adultera ha ben altro risalto, nel romanzo, che non nel film.

Forse, la diversità sta proprio in una differenza di sincerità, o ad-

dirittura in una mancanza di sincerità da parte di Claudio Gora, regista. Entrambi, alla loro prima opera, lo scrittore e il regista si sono trovati in situazioni opposte, e mentre l'autore non pensava di scrivere un romanzo per tutti ma soltanto una specie di diario di prigionia, che lo legava a una terra dolorosamente lontana, e con tutta la sincerità dei solitari che non immaginano mai di venir letti un giorno — e se lo immaginassero il pudore vieterebbe loro l'abbandono e la confidenza — invece il regista sapeva di dover agire allo scoperto e di fare un'opera non per sé, senza incertezze o timide preferenze personali, così chiara ed evidente nei suoi meriti da apparire subito, a prima vista, al primo esame, come una prova autorevole e indiscutibile. Volendo essere bravo, e dovendo essere bravissimo, Claudio Gora ci si è messo con un impegno tale, da sbalordire per la sua bravura, se non che questo impegno era piuttosto uno sforzo che falsava i risultati discreti, un eccesso nell'esteriorità che andava oltre quello spirito d'osservazione che rimane pur sempre una delle qualità migliori del Gora, ma che in questo film è andato volutamente disperso e sprecato, per tante altre apparenze che nulla hanno aggiunto alla consistenza, al dramma umano dei protagonisti.

Claudio Gora è attore, e tale è rimasto anche dopo questo suo primo saggio di regista. Come attore era portato quindi a curare maggiormente l'interpretazione, ma a tal punto che gli veniva certamente il dubbio della teatralità a scapito dell'azione, della staticità della scena a detrimento dell'atmosfera che doveva contribuire a una violenta espressione del dramma. In tutto il film si nota quindi questa ricerca dell'effetto cinematografico che salvasse dal pericolo dell'imitazione o soltanto della parvenza teatrale, ma per quanti sforzi abbia fatto — e si sente che Gora ne ha fatti per dare un'evidenza cinematografica — tuttavia non è riuscito a *sentire* l'ambiente, a far racconto anche di quelle macerie, a dare la sensazione anche di una tragedia che venisse dall'esterno.»

Franco Venturini, «Tendenze intimistiche del cinema italiano», *Cinema*, n. 128, 28 febbraio 1954.

«Maturata in disparte e dopo incerti precedenti di attore, boicottata dal noleggiatore, ignorata dal grande pubblico, snobbata dalla critica, la breve esperienza registica di Claudio Gora si annuncia come una delle più interessanti nel cinema italiano d'oggi. Già il suo primo film, *Il cielo è rosso*, del 1950, in mezzo ad uno scialbo simbolismo nichilistico, in cui non era difficile scorgere l'influsso di certo cinema francese, individuava, sia pure in termini generici, certi elementi d'una sofferta introspezione giovanile.»

Gianni Rondolino, *Il cielo è rosso*, in *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano. Tutti i film dal 1945 al 1955*, op. cit., p. 33.

«Il film d'esordio nella regia dell'attore Claudio Gora è una fe-

dele trascrizione del romanzo di Berto, corretta e cinematograficamente pregevole, accurata, che dimostra nel suo autore una maturità di linguaggio già raggiunta, ma che si rivela inutile perché esteriore allo spirito del romanzo più ancora che ai fatti narrati. La crisi di una generazione sopravvissuta alla guerra, simboleggiata nella figura di un giovane che decide di ricominciare altrove la propria vita (nel romanzo invece si suicidava), è seguita passo passo da una cinecamera che registra i fatti e, magari, le reazioni dei personaggi, ma che si rivela incapace di giustificarli sul piano dell'espressione artistica, di dar loro una ragione non puramente figurativa. Ed è un peccato, perché la narrazione è corposa, lo stile sciolto, e avrebbe potuto dar luogo a un'opera che, come il romanzo cui si ispira, affonda le sue radici in un'analisi acuta della crisi di valori della società uscita dalla guerra.»

Vito Attolini, *Dal romanzo al set*, Dedalo, Bari, 1988, p. 126.

«Gora sottolinea gli aspetti interiori, isolando i suoi personaggi e quasi stagliandoli su un paesaggio di desolazione e squallore, che sembra predestinarli alla sconfitta e alla resta incondizionata. La chiave profondamente religiosa che traduce in movenze quasi rituali la tragedia dei vinti della Storia, avvicina *Il cielo è rosso* alle più o meno coeve *pièces* teatrali di Ugo Betti, anch'esse parimenti caratterizzate dallo stesso clima, che si risolve sul piano un po' rarefatto di una religiosità laica. Sulla stessa direttrice anche Claudio Gora, scavando nel dolore e nella disperazione, fa emergere il senso della ricerca tutta spirituale di un riscatto e di una redenzione dalla tragedia della guerra. Assecondando il senso implicito del romanzo di Berto, egli ne rende esplicito il valore della sua testimonianza interiorizzata, realizzando un lavoro di trasposizione da cui il rapporto col testo letterario si arricchisce di nuove forme di elaborazione. Il fatto che tale esperimento fosse destinato ad esaurirsi in se stesso, che seguisse una sua strada lungo la quale ben pochi erano disposti ad incamminarsi, non toglie nulla al valore di un film che pur muovendosi in una pratica né antinomica né docilmente subordinativa al testo letterario, ne traspone in forme di innegabile autonomia espressiva l'eguale carica lirica. In prospettiva un film come *Il cielo è rosso* appare tutt'altro che eccentrico nel contesto del cinema del dopoguerra, quando si pensi alla conversione spiritualistica di Rossellini con *Stromboli* (1949) ed *Europa '51* (1951), a suo tempo pure oggetto di aperta disistima da parte della critica di formazione neorealista.»

Notizie e curiosità

Il cielo è rosso ha avuto accoglienze desolanti, sia da parte del pubblico che da parte della critica.

Nel film fa la sua prima comparsa come attrice Anna Maria Ferrero.

Parlano i protagonisti

Claudio Gora, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., pp. 225-226.

«Avevo scritto integralmente una sceneggiatura ambientata durante la guerra. 'No, basta con la guerra, la gente non ne può più', dissero i produttori. Allora accettai il consiglio del tizio che si occupava di questa organizzazione il quale mi disse: 'Ma perché non fai una cosa che può anche riguardare quel momento ma che comunque è diversa, particolare, dato che trascende la guerra in sé per sé; mettiamo: perché non fai *Il cielo è rosso* di Berto?'. Confesso che non avevo letto il romanzo. Appena lo lessi non ebbi dubbio alcuno, dissi: 'D'accordo, è splendido'. Ci mettemmo sei mesi a sceneggiarlo e riuscii a ottenere la clausola contrattuale che lo avrei cominciato e ultimato quando avessi ritenuto che davvero era finito, senza limiti di tempo. L'Italia all'epoca era ancora piena di macerie. Be', io costruii le macerie per il film perché avevo notato che l'ACI Farnesina, che era un sottoteatro di posa sito dove ora sorge il Ministero degli esteri, era circondato da uno spazio immenso, completamente libero, e così avevo pensato di costruire gli interni nella Farnesina aprendo le porte che davano sullo spiazzo esterno, dove avrei ammassato le macerie. Sembrava una pazzia e invece significò un risparmio di tempo notevole. Salvo una piccola parte, che fu girata a Pontecorvo distrutta, tutto il resto del film fu fatto in interno-esterno all'ACI Farnesina. Debbo dire che è stato il film più bello che ho fatto. Qui da noi praticamente non fu visto da nessuno; uscì il 15 agosto a Roma. Ricordo Berto in fase di sceneggiatura. Ci litigai perché c'era il solito rapporto tra autore del romanzo e regista. Il romanzo di Berto è splendido ma sono centinaia di pagine e bisognava ridurlo nell'ambito delle due ore di spettacolo. Non sempre quello che io proponevo gli piaceva, non sempre quello che sacrificavo era giusto sacrificarlo. Però bisognava farlo. Quindi ci furono scontri feroci. Ma il nostro rapporto restò molto onesto. Scoprii Anna Maria Ferrero per strada. [...] Fece un provino meraviglioso, era nata attrice: le feci fare la scena della morte, la scena in cui lei è agonizzante con tutto il rimpianto e, al limite, la gioia di morire di fronte a questa tregenda della zona proibita di Treviso chiusa dagli alleati perché i cadaveri erano talmente tanti che non si potevano disseppellire che con le ruspe. Fu straordinaria.»

Regia: Geza Radwany — Produzione: Navona Film — Origine: Italia.

INTERPRETI: Françoise Rosay, Valentina Cortese, Simone Simon, Carletto Spósito, Peppino Spadaro, Lamberto Maggiorani.

1950 DONNE SENZA NOME

Regia: Francesco De Robertis — Produzione: Scalera Film — Origine: Italia.

INTERPRETI: Umberto Spadaro, Jole Fierro, Renato Baldini e il piccolo Angelo.

1950 IL MULATTO

1950 NAPOLI MILIONARIA

Regia: Eduardo De Filippo — Soggetto: tratto dalla commedia omonima di Eduardo De Filippo — Sceneggiatura: Eduardo De Filippo, Piero Tellini, Arduino Majuri — Fotografia: Aldo Tonti — Scenografia e costumi: Achille Spezzaferri, Piero Filippone — Musica: Nino Rota — Montaggio: Douglas Robertson, Giuliana Attenni — Produzione: Teatri della Farnesina — De Laurentiis — Eduardo De Filippo — Origine: Italia — Durata: 99'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Eduardo De Filippo (*Gennaro Iovine*), Delia Scaglia (*Maria Rosaria, sua figlia*), Leda Gloria (*Amalia, sua moglie*), Gianni Glori (*Amedeo, suo figlio*), Titina de Filippo (*donna Adelaide*), Carlo Ninchi (*il brigadiere di Ps*), Totò (*Pasquale Miele*), Dante Maggio (*Emilio*), Laura Gore (*Assunta*), Mario Soldati (*il ragioniere Spasiani*), Aldo Giuffrè (*Federico*), Carlo Mazzoni (*il sergente americano*), Michael Tor, Pietro Carloni, Mario Frera, Pietro Pennetti, Giacomo Rondinella, Rosita Pisano, Concetta Palumbo, Mariano Englen.

Soggetto

Tratto dal volume Orio Caldiron, *Totò*, Gremese, Roma, 1983, p. 103.

«Gennaro Iovine, un onesto tranviere, e il suo amico Pasquale non credono che ci sarà la guerra. La guerra scoppia invece molto presto. Gennaro, che ha perso il suo lavoro, non sa adattarsi ai tempi e in famiglia viene considerato un inetto. È Amalia, sua moglie, che provvede a tutto con i proventi della borsa nera. Quando il brigadiere viene a perquisire l'appartamento, la famiglia inscena una veglia per nascondere sotto il letto i generi di contrabbando: e Pasquale, l'amico di Gennaro che per campare si arrangia come può, accetta di fare il morto, proseguendo nella finzione anche quando suona l'allarme e tutti si rifugiano in cantina. Durante un rastrellamento, Gennaro viene deportato in Germania. Amalia, che s'è trovata un compare, si arricchisce con la borsa nera, che prospera anche dopo l'arrivo degli alleati. Gennaro torna a casa: ma è ormai un estraneo, nessuno vuole ascol-

tare le sue peripezie. Nell'euforia della nuova ricchezza, Amalia non si accorge neppure di quello che capita in casa sua. Il figlio Amedeo si dedica ad un losco traffico di automobili e pneumatici rubati; Maria Rosaria, la maggiore, è incinta di un soldato americano, che l'ha abbandonata; la più piccola è tanto ammalata da essere in pericolo di vita. Neppure alla borsa nera si trova la penicillina, che potrebbe salvarla. Ma viene ad offrirgliela un povero ragioniere che Amalia aveva spogliato con la sua esosità. Qualcosa sembra cambiare nella famiglia di Gennaro, ma non per Amedeo, che insiste nei suoi traffici e finisce in prigione. Gennaro commenta con il suo amico i disastri della guerra. Pasquale sostiene che ci sarà un'altra guerra.»

Il parere della critica

Tommaso Chiaretti, in *l'Unità*, 30 settembre 1950.

«*Napoli milionaria*, scritta quando ancora non s'era spenta l'eco delle giornate di Napoli, e di Cassino, e delle cannonate sulla linea gotica, quella commedia fu la prima e resta la più significativa commedia di questo dopoguerra. In *Napoli milionaria* ogni uomo o donna dell'Italia martoriata dalla guerra, si è riconosciuto o ritrovato, povero e indifeso, ma reso più cosciente e duro da un'esperienza cocente. [...] Oggi, dopo aver trasportato quasi intatto il nucleo della commedia sulla celluloida, Eduardo ci ha porto una sorta di quarto atto: ed è questa la parte del film che porta veramente la data del 1950. La sua risposta. Che cosa ne pensa Eduardo? È passata la crisi? Che cosa pensa dell'Italia d'oggi? Francamente non lo abbiamo capito. Per un momento strizza l'occhio e fa vedere un cappello da prete dove era stato un basco fascista; poi si pente e se la prendere con una certa specie di rivoluzionario da operetta; poi di nuovo sembra che sfotta la Celere, poi dice solennemente che lui non si occupa di politica, quasi al modo di certi qualunqueisti un po' passati. I governanti? Sono dei 'buoni che pensano per noi'. E la guerra? 'Quando i buoni di un paese si mettono in disaccordo con i buoni di un altro paese allora scoppia la guerra'. E ci sarà la guerra? Totò che nel film è l'*alter ego* di Eduardo dice di no. Ma aveva detto di no anche al principio del film, e poi era successo quel che era successo. In questo groviglio di cose non chiare, una cosa è abbastanza limpida. Che Eduardo non ha proprio l'aria di aver scelto la strada migliore. [...] Eduardo è un grande autore e un grande attore, a teatro. Potrebbe essere anche un grande uomo di cinema. Basta vederlo nella calda verisimiglianza di certi brani, nell'amore con cui descrive la sua Napoli, nelle sequenze assai belle dell'occupazione nazista e in quel fuggevole accenno alle quattro giornate. Eduardo potrebbe essere un regista d'eccezione — e lo si vede nella misura in cui ha diretto un bravissimo Totò.»

G.L.R. (Gian Luigi Rondi), in *Il Tempo*, 30 settembre 1950.

«La vicenda [...] ha dovuto ovviamente far posto a quegli elementi di contorno che, sulla scena, eran stati accennati solo di sfuggita: tedeschi, borsa nera, furti, miserie, guerra, mutamenti politici e ha tentato di risolverli secondo una formula il più delle volte farsesca che non è giunta sempre a fondersi col clima drammatico (se non addirittura melodrammatico) in cui [...] si svolgeva il filone principale della storia. Un tale squilibrio, mentre da una parte ha condotto De Filippo a riflettere senza troppa originalità il repertorio ormai più o meno accreditato di una determinata epoca storica, dall'altra gli ha impedito di esprimere, con poetica verità, attraverso i casi dei protagonisti, quell'accorata polemica che era il motivo più fervido della sua fatica teatrale: una dubbia posizione ideologica, anzi, e una inattesa indulgenza per gli accenti più spiccioli della meno nobile satira, hanno finito per privare il suo appello dell'antica serietà e hanno fatto scadere in più punti il film a quel livello di macchietismo vernacolo cui non è invece mai giunta l'intelligenza di Eduardo, autore teatrale.»

Mario Landi, in *Film d'oggi*, n. 2, 11 ottobre 1950, p. 12.

«Attraverso la vivida recitazione di Edoardo su pochi metri quadrati delimitati dal boccascena si sentiva vivere Napoli: nella regia di Edoardo, regia libera di spaziare nell'autenticità dei veri 'vasci', Napoli è morta, è diventata gratuita ed oleografica.»

Ennio Flaiano, in *Il Mondo*, n. 41, 14 ottobre 1950.

«*Napoli milionaria* è un film dialettale. [...] Il film non eccelle né per la tesi né per la conclusione, ma per qualche scena vivace, per qualche personaggio inedito. Si vedano ad esempio le scene del ritorno del reduce il quale non si stanca di raccontare le sue peripezie ad un pubblico sempre più distratto e spensierato. E si veda l'amico del protagonista, quel tale che vive 'facendo il morto' a pagamento per evitare perquisizioni ai trafficanti del mercato nero, oppure si accolla la responsabilità del contrabbando altrui, o addirittura accetta di fare l'oratore in un turbolento comizio per salvare gli esponenti di un partito reazionario. Quest'invenzione comica è anche la più gradevole interpretazione di Totò, qui finalmente attore calmo, rassegnato, mai farsesco e prepotente come invece lo vediamo nei suoi film.»

Vice, «Napoli milionaria», *Cinema*, n. 48, 15 ottobre 1950.

«*Napoli milionaria* vuole essere una cronistoria di dieci anni di vita napoletana: dal 1940 al 1950. I dieci anni forse più duri e impegnativi nella storia della città. Se nella commedia l'autore è riuscito a creare una sintesi efficace di questo periodo, nel film a tale sintesi egli ha sostituito piuttosto una successione cronologica e meccanicistica degli avvenimenti più significativi del decennio: il che, su un piano di forza evocatrice e morale, non è la

stessa cosa. Si vedono lo scoppio della guerra, il dilagare del mercato nero, i bombardamenti aerei e le corse affannose nei rifugi, la caduta del fascismo, l'ingresso in città dei tedeschi, la deportazione degli uomini in Germania, l'insurrezione popolare del 1943, l'arrivo degli americani, l'aumento della prostituzione, la ripresa della lotta politica e della rivalità fra i partiti. In un'ora e mezza di spettacolo, Eduardo De Filippo descrive, con maggiore o minore insistenza, tutti questi 'momenti' di vita napoletana, inserendoli nella vita di tutti i giorni di un quartiere popolare, e nelle reazioni psicologiche dei membri di una famiglia di povera gente. Come era prevedibile, De Filippo (che per la prima volta affronta la regia cinematografica) non ha saputo cogliere, di tutti questi avvenimenti e dei sentimenti dei protagonisti, la parte essenziale, né ha saputo trasformarla in una sintesi che avesse un valore morale e umano. I vari episodi si succedono l'uno sull'altro con frammentarietà, i sentimenti dei personaggi risultano accennati superficialmente. Come conseguenza di questa psicologia affrettata, anche i personaggi di sfondo — il coro della vicenda, rappresentato dagli abitanti del vicolo in cui si svolge la storia — sono tratteggiati senza convinzione, e con atteggiamenti sovente permeati di un folklorismo macchiettistico e di una comunicativa che non è spontanea, ma solo grossolana.» Callisto Cosulich, «Gli anni difficili del cinema italiano», *Cinema*, n. 67, 1 agosto 1951, p. 34.

«Pur con tutti i suoi difetti, si vede subito che *Napoli milionaria* film, non è la fotografia fedele di *Napoli milionaria* commedia. Di qui la sua particolare vivezza, che va oltre le modifiche, le interpolazioni, le dilatazioni che Eduardo ha fatto subire al testo di partenza; la descrizione dell'ambiente e dei personaggi si mantiene su quel piano di civiltà che ha dato ad Eduardo, autore di teatro, la sua meritata fama. I personaggi e l'ambiente sono descritti con un amore e con un sentimento che precludono la via al sentimentalismo e al facile folclore: basterebbe ricordare il modo feroce con cui Amalia aggredisce la figlia, quando questa l'annuncia che di notte era solita portare a casa l'amante americano e, soprattutto, la tragica, impietosa verità psicologica del ritorno di Gennaro, il pezzo più bello del film: Gennaro che si sente estraneo di fronte ai familiari e alla casa rimessi a nuovo, Gennaro che racconta le sue terribili sciagure a gente che non le vuole sentire. Sono queste, con il secondo episodio di *Paisà*, le pagine migliori che il cinema italiano del dopoguerra abbia dedicato a Napoli, dalle quali risulta una Napoli vista nella sua complessità di pregi e vizi, il 'fare fessi' può anche divenire espressione di una profonda, antica civiltà, un'arma pacifica, ricca di valori persino morali.»

Notizie e curiosità

Il vicolo Pallonetto a Santa Lucia è stato ricostruito per intero nei

teatri di posa di Cinecittà. Per i personaggi minori, per le tante e tante figure di secondo piano che fanno da contorno ai protagonisti della vicenda, Eduardo ha trasferito nei teatri di Cinecittà alcune centinaia di autentici napoletani, che nella realtà vivevano nei 'bassi'.

Claudio Mancini, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, p. 212.

«Dopo una settimana, il vicolo era ridotto un letamaio, c'erano montarozzi d'immondezza agli angoli e i ragazzini pisciavano sui cantoni: insomma, non avrebbe potuto essere più vero perché queste comparse napoletane che la sera dormivano in una pensione il giorno cucinavano e facevano tutto nelle costruzioni delle scene e si comportavano come se fossero state in un quartiere della città loro.»

Parlano i protagonisti

Eduardo de Filippo, in *Cinema*, n. 84, 5 aprile 1962.

«Io sono entrato nel cinema anche per ragioni di soldi. Forse, perché sono nato nel 1900, ossia in un'epoca in cui le cifre seguite da sei zeri erano piuttosto rare. Confesso che provo per i milioni un considerevole senso di rispetto.»

Aldo Tonti, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 211.

«In *Napoli milionaria* ci fu una lotta tra il produttore ed Eduardo per fare interpretare la parte del finto morto a Totò. Eduardo non lo voleva. Non so per quale motivo ma so che ci fu una lotta a coltello con la produzione, finché Eduardo dovette arrendersi e affidargli il ruolo. Dopo, invece, apparentemente sembrava contento di averlo e lavoravano in armonia. Nei confronti di Eduardo, Totò era remissivissimo, accettava di farsi dirigere, era ligio. E fece un personaggio meraviglioso. [...] Comunque Eduardo non dovette modificare nulla del personaggio originale per farlo interpretare da Totò, fu Totò a calarsi nei panni del personaggio in modo splendido.»

Totò, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 289.

«Dei miei film ne salvo una decina al massimo, il resto è tutto da buttar via. Io sono attaccato a *Guardie e ladri*, a *Yvonne la nuit*, *Napoli milionaria*, *L'oro di Napoli*, con lo sketch del pazzariello, questi sono dei bei film. E in *Totò cerca moglie* c'era uno sketch che mi riuscì molto bene. Poi *Siamo uomini o caporali?*, *Totò, Peppino e la malafemmina...* E più tardi *La mandragola*, e *Uccellacci e uccellini*.»

1950 I PEGGIORI ANNI DELLA NOSTRA VITA

Regia: Mario Amendola — *Produzione:* A.R.S. — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Paolo Stoppa, Carlo Campanini, Virginia Belmont, Silvana Jachino, Nino Crisman, Aroldo Tieri, Nando Bruno.

1951 ABBIAMO VINTO!

Soggetto

Tratto dalle *Segnalazioni Cinematografiche*, Vol. XXIX, 1951, p. 90.

«Il pittore Fabiani, rientrato in Italia alla caduta del fascismo, dopo l'8 settembre, si rifugia in casa d'un suo parente, il professor Nardecchi, modesto professionista con moglie e figli, che lo nasconde nella propria soffitta. Fabiani, che ha potuto accumulare con il suo lavoro, all'estero, una discreta sostanza, affida i suoi risparmi al Nardecchi. Dopo qualche tempo il fidanzato della figlia del Nardecchi convince costui a dargli una parte dei denari, che ha in custodia, per l'acquisto di una tipografia. Un'altra parte servirà alle speculazioni d'un borsaro nero. I Nardecchi sperano naturalmente di recuperare tempestivamente i denari, per restituirli al proprietario, che ignora i loro maneggi. Quando arrivano gli alleati, i Nardecchi, che per ragioni ovvie, hanno sempre dato al pittore delle informazioni false circa l'andamento della guerra, gli nascondono il grande avvenimento e per meglio confermarlo nell'errore organizzano delle false trasmissioni di Radio-Londra e gli presentano un falso giornale. Il pittore, che dalla figlia dell'ospite ha appreso la verità, un bel giorno vien fuori dalla soffitta. Crolla il castello delle menzogne; ma dopo alcuni vivaci episodi, si viene ad una chiarificazione e ad una riconciliazione generale.»

Regia: Robert Adolf Stemmle — *Produzione:* Quercia Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Paolo Stoppa, Walter Chiari, Camillo Pilotto, Antonella Lualdi, Jacqueline Pierreux, Margherita Bagni, Sergio Tofano.

Il parere della critica

Da *Segnalazioni cinematografiche*, op. cit..

«La vicenda, che prende le mosse da uno spunto felice, non ha uno svolgimento equilibrato e cade nel farsesco. Efficace l'interpretazione».

Vice, in *Cinema*, n. 64, 15 giugno 1951.

«Più ambiziosa nelle sue intenzioni satiriche, ma egualmente fallita nei risultati, è la recente fatica del tedesco R.A. Stemmle, il quale ha realizzato in Italia, un film comico a sfondo politico-macchiiettistico: *Abbiamo vinto!*. L'opera trae ispirazione da una barzelletta che circolò alcuni anni or sono nei salotti: quella dell'antifascista cui vien fatto credere che i tedeschi abbiano vinto la guerra, allo scopo di carpirgli denaro. Stemmle ha creduto di poter impostare una satira politica dei costumi della media borghesia italiana; ma una preoccupante assenza di ispirazione ha costretto la comicità dell'opera entro i limiti del più abusato e banale giornalismo umoristico. Fiacca e svogliata risulta altresì la recitazione, che punta su attori di teatro altrove più sicuri: Paolo Stoppa, Camillo Pilotto, Walter Chiari.»

Soggetto

Tratto dalla scheda sul film a cura di Cristina Bragaglia, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I Film*, op. cit., p. 7.

«Nonostante il proclama del generale Alexander che invita i partigiani a rifugiarsi in montagna in attesa della primavera, il gruppo guidato dal comandante Vento e dal commissario politico Lorenzo decide di scendere a Pontedecimo, un paese alle porte di Genova, per cercare il collegamento con la città. Le armi scarseggiano e i partigiani pensano di prelevarle da una fabbrica. La staffetta incaricata di guidarli nell'impresa viene uccisa dai tedeschi, ma si decide di proseguire nonostante tutto. Il gruppo, in abiti borghesi, riesce ad infiltrarsi nella fabbrica, proprio quando i tedeschi hanno deciso di smantellare i macchinari per requisirli e avviarli in Germania. Gli operai si oppongono e mettono in atto un serrato ostruzionismo mentre i partigiani trafugano le armi. Si arriverà allo scontro diretto con i soldati tedeschi, che hanno scoperto il furto. Operai e partigiani combattono fianco a fianco, mentre l'ingegnere che dirige la fabbrica preferisce farsi impiccare piuttosto che collaborare con il nemico. L'arrivo degli alpini e la loro decisione di passare dalla parte dei partigiani, risolveranno la situazione, salvando i preziosi macchinari.»

Il parere della critica

Guido Aristarco, «Achtung! Banditi!», *Cinema*, n. 79, 1 febbraio 1952.

«Non può dirsi casuale il fatto che *Achtung! Banditi!* esca quasi contemporaneamente a *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* (8 settembre 1943-25 aprile 1945) raccolte per l'editore Einaudi da Giovanni Pirelli e Piero Malvezzi. [...] La più bella pagina della nostra storia recente, affermava Lizzani, non ha bisogno di difese, non ha complessi d'inferiorità. E il fatto che oggi, alcuni anni dopo la Liberazione, il giovane regista ne abbia sottolineato aspetti tipici, deriva da una necessità non certo di

Regia: Carlo Lizzani — *Soggetto e sceneggiatura:* Rodolfo Sonego, Giuseppe Dagnino, Cesare Zavattini, Giuliano De Neri, Ugo Pirro, Enrico Ribulsi, Massimo Mida, Mario Socrate, Carlo Lizzani — *Fotografia:* Gianni Di Venanzo — *Scenografia:* Carlo Egidi — *Musica:* Mario Zafred — *Montaggio:* Enzo Alfonsi — *Produzione:* Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici — *Origine:* Italia — *Durata:* 90'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Gina Lollobrigida (*Anna*), Andrea Checchi (*l'ingegnere*), Vittorio Duse (*Domenico*), Franco Bologna (*Gatto*), Lamberto Maggiorani (*Marco*), Giuseppe Taffarel (*comandante Vento*), Giuliano Montaldo (*il commissario Lorenzo*), Pietro Tordi (*il diplomatico*), Bruno Berellini (*il 'biondo'*), Maria Laura Rocca (*l'amante del diplomatico*), Pietro Ferro.

difesa, ma dalla intima urgenza di vederla con occhio storico e non di cronista, con interessi svincolati da infiltrazioni romantiche o comunque sentimentali: di vederla, cioè, criticamente. In questo senso, in una siffatta prospettiva, e nonostante i difetti insiti in *Achtung! Banditi!*, egli ha dato al nostro cinema il primo film sulla Resistenza e il primo film storico italiano (dopo *1860* di Blasetti), e proprio quando una pellicola sull'argomento sembrava ai superficiali opera inattuale, sorpassata. [...] L'essenza profonda dell'accaduto umano e la sincerità si fondono con l'esclusione completa del formalismo, della calligrafia, che 'è quanto di peggio possa capitare al cinema'. Calligrafia del resto bandita da tutte le immagini di *Achtung! Banditi!*. Questa esclusione, insieme con una freddezza che non uccide la partecipazione umana bensì la retorica lasciando il posto alle facoltà critiche e all'analisi, ha appunto permesso a Lizzani di portare un ulteriore contributo al nostro realismo.»

Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, op. cit., pp. 229-230.

«Lizzani intende esplicitamente passare dall'epica al romanzo storico, analizzando con spirito di verità il progressivo maturare della volontà antifascista nelle classi lavoratrici e sottolineando in chiave antieroica la dimessa umanità dei 'resistenti'. [...] Discontinuo nel ritmo narrativo e incerto nelle definizioni psicologiche dei personaggi (su cui pure il regista aveva puntato molte carte), il film si riduce a un'esercitazione piuttosto scolastica sul tema della solidarietà popolare contro l'invasore e i suoi complici. Ma il contenuto grezzo non è mai bastato a fare spettacolo: non si può attribuire solo agli ostacoli, certamente gravi, incontrati tanto in fase di lavorazione quanto di distribuzione, lo scarso successo commerciale dell'opera.»

Gianni Rondolino, in *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano. Tutti i film dal 1945 al 1955*, op. cit., p. 43.

«Prodotto da una cooperativa di lavoratori, realizzato in assoluta autonomia e libertà, con pochi mezzi ma con coraggio, questo film segna l'esordio nella regia di Carlo Lizzani, fino allora critico e giornalista cinematografico 'impegnato' e sceneggiatore. [...] Il film, proprio per i limitati mezzi e una certa insufficienza di mestiere del regista, è degno di lode più per i propositi che per i risultati; ma non mancano tuttavia pagine efficaci e una descrizione abbastanza approfondita del periodo storico considerato.»

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., p. 456.

«*Achtung! Banditi!* è, da molti punti di vista, un esordio importante. Oltre a costituire anzitutto la forma più radicale e irripetibile di esperienza produttiva, è uno degli ultimi tentativi di rappresentazione della Resistenza fatta nel corso del decennio. Lizzani e i suoi collaboratori scelgono un tipo di racconto che mescoli il

privato con l'epica e documenti lo spirito della lotta nel suo aspetto più spontaneo, in quello organizzato nelle grandi fabbriche e in quello della lotta armata vera e propria. Ne risulta un'opera composta di più parti, con un nucleo centrale non immemore del *Potëmkin*, espressivamente forte, di sguardo corale sulla fabbrica, sugli scioperi, sul ruolo di appoggio delle donne alla lotta operaia. Molte parti sono ricche di effetti spettacolari (lo scontro tra i tedeschi e gli operai più che il finale con il meccanismo parallelo e l'arrivo degli alpini nel momento culminante del combattimento) e già l'attacco narrativo è marcato da movimenti di macchina e ellissi. Meno rilevanti altri momenti connettivi dove l'immagine della Resistenza risulta invece stereotipa, improbabile (tutte le scene della villa, in particolare). Lizzani, soprattutto nella parte finale, in apparenza più debole, ha modo di mostrare la vocazione del regista portato a rappresentare l'azione piuttosto che le psicologie e le atmosfere.»

Da *L'ultimo schermo*, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op. cit., p. 45.

«*Achtung! Banditi!* può essere considerato una delle estreme propaggini del movimento neorealista, sicuramente l'ultimo film in cui i valori della Resistenza sono presentati con forza e rigore progressisti. Siamo negli anni dei governi centristi presieduti da Alcide De Gasperi con Mario Scelba al Ministero degli Interni e la realizzazione del film incontrò mille difficoltà. [...] Rivista oggi quest'opera denuncia non poche ingenuità e una vena schematica che ne 'data' alcune parti, ma continua a costituire una testimonianza fondamentale sulla condizione della cultura cinematografica e sul clima politico che hanno caratterizzato il nostro paese durante gli anni della 'normalizzazione' e dell'avvio del boom economico.»

Notizie e curiosità

Abele Saba, «Equilibrio morale in *Achtung! Banditi!*», *Cinema*, n. 80, 15 febbraio 1952, pp. 67-68.

Si tratta di una lettera «aperta» a Guido Aristarco da parte di uno dei primi organizzatori delle brigate partigiane in Lombardia e membro del Comando regionale delle formazioni garibaldine.

«Lizzani ha reso accettabile un soggetto fuori moda al grande pubblico che troppo presto ha dimenticato le tristi giornate della dominazione nazista, e troppo facilmente s'è lasciato convincere ad abbandonare quei sentimenti a cui s'era affezionato durante gli anni duri della guerra.

Se questo film non avesse altri meriti di carattere tecnico e artistico, a sostenerlo basterebbe il suo linguaggio pulito e serenamente onesto. Fa sempre piacere constatare che ci sono individui che parlano con franchezza, che dicono la verità senza reticenze

o paure, senza farsi intimidire da coloro che tutto giocano per screditare un periodo che ha improntato di sé gli ultimi due anni di guerra e che ha ridato all'Italia la dignità perduta. [...] Siamo rimasti profondamente colpiti dal coraggio di questo primo film di Lizzani, in cui tutto è detto senza veli che attenuino le tinte aspre di un periodo duro e necessariamente violento. Chi ha vissuto al nostro fianco il periodo della resistenza, chi ha partecipato alle battaglie giocando a testa o croce la pelle in un'azione di combattimento o di semplice collegamento, sa quanto di vero ci sia in questa trama e in questi personaggi che incuranti di ciò che li aspetta partono per una missione di guerra di cui non conoscono né i particolari né le conseguenze. A loro non importa sapere, sanno che c'è da combattere un nemico mortale che ha distrutto migliaia di famiglie e seguono il comandante o il commissario nelle azioni più rischiose. Nessuno di questi uomini si sente eroe e nessuno si batte per farsi decorare sul campo, per una promozione o per la pensione; nessuno allora pensava a queste cose, ci si batteva contro un nemico che ci negava il diritto della libertà, che distruggeva con odio ogni impeto della coscienza umana e civile. [...] Lizzani non ha fatto altro che raccontare in modo preciso e con descrizione fedele, uno degli innumerevoli episodi di guerra che gente oscura ha compiuto ogni giorno quasi per due anni. I bollettini di allora sono pieni di queste azioni rapidamente descritte e brevemente riportate dalle radio alleate: chi dentro di sé non le ricorda e chi almeno per una volta non ha sentito la voce di radio Londra o non ha letto su di un foglio stampato alla macchia almeno una di tali descrizioni? [...] Noi tutti ci siamo riconosciuti nei personaggi di questa viva documentazione cinematografica; non abbiamo riconosciuto i nemici. Lizzani ha dato ai tedeschi una umanità che allora, quando ci fucilavano o ci impiccavano o distruggevano interi paesi certamente non avevano. E questo in fondo sarebbe un atto simpatico se non facesse sorgere in molti il dubbio di aver combattuto contro della gente come noi onesta e non contro gli autori delle più grandi persecuzioni e dei più mostruosi massacri.»

Carlo Lizzani, «Temi da ritrovare. Resistenza e storia», *Cinema*, n. 52, 15 dicembre 1950.

«Qualche noleggiatore, al sentire che mi accingevo a preparare, oggi, un film sulla Resistenza ha storto la bocca. 'Il pubblico è stanco di film di guerra'. A parte gli esempi di film U.S.A. impostati sulla guerra americana, e su aspetti della Resistenza europea, c'è da osservare che la Resistenza non è certo un tema che debba essere necessariamente trattato sotto la luce abituale del racconto di avventure, attraverso sparatorie, scene di tortura e via dicendo. [...] Fare un film sulla Resistenza significa — se si riesca a dare alla parola Resistenza il significato largo che le si deve — fare un film storico. E il film storico, malgrado l'orgia di

‘costume’ della prima e della seconda cinematografia italiana, è proprio il genere che a noi manca. Si parla tanto di una necessità di approfondimento della cinematografia italiana dopo le prime scoperte neorealistiche. Ecco dunque una strada per l'approfondimento del nostro cinema».

Dalla scheda sul film a cura di Cristina Bragaglia, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario universale del Cinema. I Film*, op. cit., pp. 7- 8.

«Nato per volontà dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, venne prodotto dalla Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici di cui facevano parte operai, studenti, intellettuali, contadini, impiegati, quelle stesse componenti sociali che si erano trovate unite nel movimento resistenziale genovese. Le azioni vennero vendute (non solo a Genova) per 500 lire e la popolazione collaborò in tutti i modi alla lavorazione del film. Le scene di massa furono girate tutte di domenica per permettere ai lavoratori di fare da comparse. Una baracca, nel cortile della sede dell'ANPI, serviva come magazzino. Il governo di allora rifiutò il permesso per l'uso di armi vere e ne furono costruite di false in legno. Il sabotaggio continuò anche a film terminato quando fu negata la licenza di esportazione. Molti gli esordienti in questo film: per Lizzani era il primo lungometraggio, tra gli sceneggiatori e promotori Giuliano G. De Negri, ex-comandante partigiano, poi produttore dei film dei fratelli Taviani e di Giuliano Montaldo, presente nella pellicola in veste di attore. Per la fotografia debutto di Gianni Di Venanzo come direttore, particolarmente abile negli esterni, e di Carlo Di Palma come operatore alla macchina. Da segnalare inoltre l'interpretazione, fuori dai canoni divistici, di Gina Lollobrigida. Il film vinse il 1° premio al festival di Karlovy Vary del 1952.»

Parlano i protagonisti

Carlo Lizzani, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 250.

«*Achtung! Banditi!* è un film molto invecchiato, mi son detto negli anni '60. Ma dopo il 1968, ho cambiato parere per il fatto stesso che rimane l'unico film del neorealismo e forse di tutto il cinema italiano che è entrato in una fabbrica e che ha visto gli operai come protagonisti. Si parla, sempre, da trent'anni, di classe operaia, di cultura della classe operaia, di partiti della classe operaia e non c'è un film sulla classe operaia, neanche quella attuale. Quando ho fatto delle proiezioni all'Università di Torino dopo il '68, i giovani hanno riscoperto questo film, e io stesso rivedendolo, a parte sequenze con la Lollobrigida nelle quali si sente un po' l'attrice, ho provato una certa emozione.»

Soggetto, sceneggiatura, regia: Curzio Malaparte — *Fotografia:* Gabor Pogany — *Scenografia:* Orfeo Tamburi, Leonida Maroulis — *Musica:* Curzio Malaparte, Ugo Giacomazzi — *Montaggio:* Giancarlo Cappelli — *Produzione:* Excelsa Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Raf Vallone (*Bruno*), Elena Varzi (*Nella*), Alain Cuny (*Mastro Antonio*), Rina Morelli (*la madre di Bruno*), Philippe Lemaire (*Pinin*), Anna Maria Ferrero (*Maria*), Gualtiero Tumiati (*il padre di Bruno*), Luigi Tosi (*Andrea*), Ernesta Rosmino (*la vecchia*), Gino Cervi (*l'eremita*), Lianella Carell.

Soggetto

Tratto dall'articolo di Luigi Tupini, «Verrà accettato il 'Cristo proibito'?', *Cine illustrato*, n. 14, 8 aprile 1951, p. 9.

«Il *Cristo proibito* narra la vicenda di Bruno, un operaio, che torna a casa dopo dieci anni di prigionia e viene a sapere che suo fratello Giulio, un ragazzo di diciassette anni, è stato fucilato dai tedeschi come partigiano dietro denuncia di un traditore. Ai suoi compaesani, Bruno dichiara che vendicherà il fratello. Ma nessuno vuole aiutarlo in questa opera di giustizia individuale poiché dopo tante illusioni perdute e tanto dolore ciascuno si è chiuso in se stesso più per paura che per egoismo. Oramai tutti hanno imparato che soffrendo per se stessi e per i propri familiari si può essere considerati ancora buoni cittadini, mentre prendendo a cuore le miserie morali e materiali degli altri si rischia di diventare uomini pericolosi e nemici della società. Tutti nel paese sanno il nome del traditore del fratello di Bruno, ma nessuno lo rivela al reduce, neppure sua madre, neppure Maria, la piccola orfana raccolta in casa di Bruno per pietà. Con le lacrime agli occhi gli rivela di essere diventata l'amante di Giulio quando si era sparsa la voce che lui, Bruno, era morto in Russia, ma non l'ha fatto per amore, ma solamente perché 'era quello il solo modo per essere sua'. Tace anche Nella, una ragazza che Bruno ha lasciato giovinetta e che è diventata eroina e vittima della lotta partigiana e che pur continuando ad amarlo rinuncia a lui perché ha avuto un bambino da un tedesco e perché sa che il proprio fratello Pinin, è il traditore.

Un vecchio falegname, Mastro Antonio, considerato come un uomo giusto e buono tenta di salvare Bruno. Mastro Antonio è convinto che se un uomo offrisse il suo sangue per lavare le colpe degli altri, salverebbe gli uomini. Egli invita quindi Bruno nella sua casa e gli racconta il delitto che ha commesso venti anni prima e la volontaria espiazione cui si è sottoposto per non sottomettersi alla giustizia degli uomini. Quando vede che Bruno rinuncia ai suoi propositi gli gridava che è stato lui a tradire suo

fratello ed allora Bruno lo colpisce con la lima che lo stesso Mastro Antonio ha messo nelle sue mani. Prima di morire però Mastro Antonio dichiara di essere innocente. Che Bruno non faccia del male al vero colpevole perché lui ha pagato per l'altro.

Quando rientra nella sua casa Bruno ha le mani macchiate di sangue ed è la mamma che involontariamente gli rivela il nome del vero traditore gridando: 'Che cosa hai fatto Bruno! Hai ammazzato il Pinin!'. Ora che sa il nome del vero colpevole Bruno corre a cercarlo e Pinin non lo sfugge, anzi armato di mitra lo segue. Mentre i due uomini si avviano verso i campi, un grido angosciato traversa il paese: 'Si ammazzano! Si ammazzano!'. Uomini e donne accorrono armati; sembra che il sangue dell'innocente Mastro Antonio sia stato sparso invano. Ma Bruno, pur percuotendo fortemente, non uccide il Pinin, non lo ammazza neppure quando quello mette nelle sue mani il mitra che aveva portato con sé. Anzi butta via il fucile e accompagna in paese il Pinin. Ora gli animi tornano a placarsi perché il sangue innocente di Mastro Antonio ha liberato gli uomini dall'odio e dalla violenza. Ma Bruno vuole spiare e in nome di questo destino comune agli uomini che amano la libertà e la giustizia si avvia, seguito da Nella, verso la casa di Mastro Antonio: una torre sulla nuda collina, dove giace il *Cristo proibito*.»

Il parere della critica

Dalle *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXIX, 1951, p. 142.

«Malgrado il suo carattere più letterario che cinematografico, il lavoro riesce interessante per alcune efficaci sequenze, per la fotografia suggestiva, per alcune felici inquadrature.

Bisogna bandire la violenza. Questa tesi positiva è purtroppo sommersa dalle tesi accessorie e da episodi e dialoghi, ispirati a concetti e sentimenti non conciliabili con la morale cristiana. Il film risulta contraddittorio, equivoco e sconcertante.

La visione è esclusa per tutti.»

Gianni Rondolino, *Catalogo Bolaffi del Cinema italiano. Tutti i film dal 1945 al 1955*, op.cit., p. 46.

«L'incontro di uno scrittore con il cinema desta sempre un interesse, anche se i risultati possono essere mediocri o peggio. È questo il caso del primo e ultimo film realizzato da Curzio Malaparte, con una perizia e un coraggio, che possono anche sorprendere, se non apparissero, a un più attento esame, frutto di una precisa volontà scandalistica e provocatoria nei confronti del senso comune. La storia a tinte forti, di passioni violente e d'amore, è un pretesto per una denuncia di convenzioni e di costumi sociali, ma anche per colpire il pubblico con immagini ed episodi sorprendenti, violenti e crudeli, in un contesto dramma-

tico che sarà poi quello, sia pure in termini diversi, dei recenti film di Jacopetti. E come questi ultimi, anche il film di Malaparte lascia esattamente le cose come stanno, dimostrando semmai un qualunque dannoso e preoccupante, una superficialità di visione che sottintende una sostanziale amoralità».

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., pp. 455-456.

«I rapporti con il neorealismo restano sul piano delle dichiarazioni di principio: nei fatti il film è carico di intenzioni simboliche, di una manifesta intenzionalità pittorica, di una deformazione espressionistica dei rapporti tra uomini e spazio circostante. La parola è prosciugata, i personaggi enunciano sentenze attorno a campi semantici molto limitati, in cui ricorrono ovvie analogie tra il sacrificio del protagonista Bruno e il sacrificio di Cristo. Mura coperte di lapidi, cimiteri, crocefissi, feste religiose e riti pagani, colline nude come calvari, cose o animali (come una testa di vitello sul banco del macellaio) o persone (tutto il parallelismo tra la madre di Bruno e la Madonna) sono lo sfondo che produce il senso e la connotazione costante dell'azione del protagonista. I referenti figurativi non sono dunque quelli del neorealismo, quanto il cinema di Ejzenštejn (*Lampi sul Messico*), la pittura barocca per gli interni e quella di Masaccio e Piero della Francesca per gli esterni. L'ambizione visiva è esibita ad ogni inquadratura (le scenografie sono di Orfeo Tamburi), viene però a mancare a Malaparte la capacità di conferire ritmo e coordinazione a tutti gli elementi. Il testo verbale non scende mai dal suo registro letterario, dalla sua costruzione apodittica, non riesce a far corpo con l'immagine.

Nel momento in cui Malaparte tenta di farsi interprete di un motivo di religiosità profonda, di senso di sacrificio comune a tutto un popolo, la sua parola, riportata nelle battute dei personaggi, rimane vuota di senso, e nella sua trascrizione in immagini accumula, in modo abnorme, una quantità di convenzioni simboliche, contro cui proprio il cinema neorealista si era battuto.»

L'ultimo schermo, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op. cit., p. 46.

«*Cristo proibito* distilla i più autentici umori malapartiani: voglia di scandalo ad ogni costo, gusto della provocazione al limite della gratuità, struttura narrativa costantemente sopra le righe, sfrontata presentazione dell'inverosimile, quale materiale 'quasi documentario'. È un tipo di cinema e di narrazione dai connotati fortemente aggressivi e unicamente tesa ad autogratificarsi. Un'autogratificazione che la dice lunga sulle molte trappole che Malaparte ha preparato per critici e lettori presentandosi ora nei panni di un reazionario, ora come un perseguitato antifascista, ora, infine, come un rivoluzionario ipermarxista.

In realtà ciò che sempre e unicamente lo ha interessato è stato il gusto della beffa clamorosa, il rutilare delle storie più inverosimili agitate al solo scopo di restare, sempre e a qualunque costo, al centro dell'attenzione.»

Notizie e curiosità

Alle scene di massa del film hanno partecipato tutti gli abitanti di Montepulciano, di Sarteano e della Valle dell'Orcia Morta.

Aldo Paladini, «Il Cristo proibito», *Cinema*, n. 43, 30 luglio 1950, pp. 58-59.

«Il cuore dell'Etruria. Qui i buoi bevono nei sarcofaghi disseminati per la campagna, le pecore riparano sul tramonto tra gli avanzi delle dimore dei lucumoni o di qualche antica abbazia. È una terra magra, severa, un paesaggio arido, con pochi alberi, e dossi pietrosi e balze scarne — lo stesso paesaggio di Giotto; e la gente che vi abita è di una strana razza taciturna, abbastanza scontrosa in apparenza ma ricca di un orgoglio remoto e signorile, una razza a metà strada tra la mitologia d'una campagna tutt'ora arcaica e la civiltà industriale dell'Amiata. Una sequenza del *Cristo proibito* verrà girata in una cantina; ma quale cantina? Si tratta in realtà delle fondamenta etrusche delle mura di Montepulciano, riattate dal Sangallo a canove e cellieri per ordine di Pio II che sopra vi fece costruire, da Baldassarre Peruzzi, quello che attualmente porta il nome di palazzo Ricci; e queste cantine ricordano le prigioni del Piranesi, ma con un senso anche più tetro e disperato di solitudine. Un'altra sequenza si svolgerà dentro una chiesa: e dietro i personaggi vivi e reali, che si muovono e parlano, potrà comparire un altare di Sano di Pietro, una statua di Donatello, un'altra di Michelozzo.

Che significato ha tutto questo? Forse che la varia eredità dei secoli può servire di commento alle nostre azioni di creature operanti e vive o peggio, ancora, imporci la sua misura, il suo ritmo, la sua morale? Certamente no. Ma ciò che da essa assorbiamo senza neppure avvedercene, per il solo fatto di viverci in mezzo, può sottilmente indirizzare i nostri gusti e le nostre abitudini mentali, il costume e persino i moti del cuore, proiettandoli in una realtà di rapporti umani che ne tenga conto magari a nostra insaputa. Così la vicenda del film di Malaparte è interamente affidata a personaggi proletari che tuttavia, sin dall'infanzia, hanno avuto familiari le tavole di Matteo di Giovanni o le tele del Franciabigio, il paesaggio di Giotto e dei giotteschi, una terra archeologica: ma si tratta pur sempre di uomini e donne immersi nella verità di questo tempo con i suoi paurosi problemi, le sue lotte, la sua voglia di vivere tra le stragi di ieri e l'ansia di una giustizia da realizzare. [...] *Cristo proibito* ci darà soprattutto il senso della verità di questa razza, dei suoi desideri e ambizioni, dei suoi

scatti in avanti e delle sue connessioni alle memorie del tempo, insomma dei suoi sussulti profondi; e tutto questo nello schema di una vicenda popolare, passionale e fortemente drammatica.»

Alcune battute di *Cristo proibito*: «È più facile perdonare che dimenticare»; «No, non l'hanno ammazzato come un cane, l'hanno ammazzato come un uomo»; «Se noi non diventeremo un popolo di canaglie è stato perché i nostri soldati sono morti per noi»; «Solo le lacrime lavano il sangue»; «Perché il mondo possa salvarsi ha bisogno del sangue degli innocenti».

Parlano i protagonisti

Curzio Malaparte, «Appunti per un'intervista», in G. Bruno Guerri, *Malaparte l'arcitaliano*, Bompiani, Milano, 1980, p. 5.

«Sarà il *Cristo proibito* un film neorealista? Come potrebbe non esserlo? La critica straniera, unanime, quando apparvero *Roma città aperta* e *Paisà* notò che quei film venivano dopo il mio *Kaputt*. [...] Il mio film vuole essere un omaggio a Rossellini, a De Sica, al Blasetti di *Quattro passi fra le nuvole*. Ma è naturale che io cerchi di mettere nel film neorealista ciò di cui, a mio parere, esso manca.»

1951 I MIRACOLI NON SI RIPETONO
(LES MIRACLES N'ONT LIEU
QU'UNE FOIS)

Soggetto

Tratto dal volume di Ernesto G. Laura, *Aldia Valli*, Gremese, Roma, 1979, pp. 94-96.

«Jérôme, un timido studente, alla vigilia delle vacanze si decide ad andare a salutare la compagna di studi Claudia, un'italiana che rientra in patria per trascorrere l'estate con i genitori. I due giovani si dichiarano il loro amore e qualche tempo dopo Jérôme raggiunge Claudia in Toscana, dove divengono amanti. Siamo nel 1939 e la seconda guerra mondiale è alle porte. Sopravviene in Francia la mobilitazione generale e Jérôme è costretto a partire prima di aver potuto sposare la ragazza. Mentre trascorrono gli anni terribili della guerra, il giovane, senza notizie, non riesce a dimenticare Claudia. Appena il corso degli eventi lo consente, egli corre a cercarla. La ritrova alla fine, infermiera, che vive con un medico. Lei lascia tutto per seguire Jérôme, ma ambedue, dominati dai rispettivi ricordi, stentano a ritrovarsi come erano e come ciascuno ricordava l'altro. È la grande delusione che porterebbe alla rottura se la voce della ragione non li incitasse ad accettare la vita com'è ed in essa un amore meno puro di quello che avevano sognato.»

Il parere della critica

Frédéric Laclos, in *Cahiers du Cinéma*, n. 3, giugno 1951.

«Dalla sovrapposizione di tutti i dolori della guerra, di tutti i sorrisi disseccati, di tutti i pudori vinti salvati da un secondo pudore, di tutte le umiliazioni meno forti della fierezza nativa, di tutte le modestie, anche, io suppongo che nasca come per addizione di foto poste una sopra l'altra il volto bruciato di una giovane donna. Alida Valli ha questo volto e la voce spezzata di queste mille bocche.»

Vice, in *Cinema*, n. 72, ottobre 1951.

«Yves Allégret aveva finora indirizzato le sue preferenze, raggiungendo risultati degni di nota, verso vicende improntate a un

Regia: Yves Allégret — Soggetto e sceneggiatura: Jacques Sigurd — Fotografia: Jean Isnard — Scenografia: Alex Trauner — Musica: Luis Beydte — Montaggio: M. Se-rein — Produzione: Sacha Gordine (Paris)-Excelsa Film (Roma) — Origine: Francia/Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Alida Valli (*Claudia*), Jean Marais (*Jérôme*), Marcelle Arnold (*la padrona del bar*), Nadia Fiorelli (*Maria Forni*), Christine Chesnay (*la moglie di Jérôme*), Dedy Ristori (*Francesca*), Charles Rutherford (*l'Americano*), Riccardo Moschino (*l'amico di Claudia*), Vittorio Cini, Emma Baron, Michele Riccardini, Claude Gérard, Carlo Capra, Françoise Prévost.

esasperato pessimismo, che si manifestava in un clima veristico e delicato al tempo stesso. [...] In *Les miracles n'ont lieu qu'une fois*, Allégret mostra di aver compiuto un passo innanzi, su un piano umano, rispetto alle precedenti opere. [...] Il regista, questa volta, vuol creare uno spiraglio di luce per i suoi protagonisti, dar loro la possibilità di continuare l'avventura che avevano cominciato a vivere con così ingenuo entusiasmo. Uno spiraglio modesto, d'accordo, destinato a fruttare una possibilità che solo in minima misura appagherà i desideri dei due amanti — e di conseguenza quelli degli spettatori — ma pur sempre una proposta di ottimismo che in Allégret potrà meravigliare, ma che comunque va accolta con interesse. [...] Il film [...] è diretto con sensibilità.»

P.B. (Pietro Bianchi), in *Il tempo di Milano*, 3 ottobre 1951.

«Yves Allégret, minor fratello di quel Marc Allégret noto per aver diretto alcuni eccellenti film e per essere figliolo adottivo di André Gide [...] s'è fatto luce in Francia, in anni recenti, con alcune pellicole d'«atmosfera». [...] Invece di farcelo conoscere nelle sue prestazioni più riuscite, s'è preferito farcelo incontrare come responsabile di un film deplorabile. [...] In un'Italia da cartolina illustrata quel cattivo attore di Jean Marais, avvolto in panni ancor più balordi della sua recitazione, gesticola inutilmente davanti a una Alida Valli gentile e bravina.»

Notizie e curiosità

I miracoli non si ripetono è il primo film di produzione europea, che Alida Valli ha interpretato dopo la rottura con Hollywood.

Soggetto

Rosalinda Vick, «Carica eroica», *Hollywood*, n. 355, 5 luglio 1952, p. 19.

«L'episodio che ha dato origine al film è proprio quello della famosissima carica di Isbucevski, in Russia, quando il Terzo Reggimento Cavalleria, — allora si chiamava «Savoia Cavalleria» — al comando del colonnello Bettoni, trovandosi circondato da preponderanti forze avversarie, decise di aprirsi il passo e di ricongiungersi, a qualunque costo, al grosso delle forze italiane. Il momento era drammatico: il Colonnello Bettoni sapeva che almeno duecento mitragliatrici nemiche avrebbero sbarrato il passo ai suoi cavalieri. Eppure non esitò: come sempre e com'era costume dei cavalieri del «Savoia», prima dell'azione si infilò i guanti bianchi candidi che la sua ordinanza gli porgeva, alzata la spada, lanciò l'ordine fatidico: «Passo!». Gli squadroni si mossero. Dopo due minuti il trombettiere suonò: «Galoppo!» e i cavalieri aumentarono l'andatura. Poi Bettoni gridò: «Carica!». Fu un grido solo, un urlo selvaggio e possente. E i cavalieri fusi ai cavalli divennero valanga. Così si precipitarono contro le mitragliatrici nemiche. Quanti ne morirono? Non importa. Importa dire solo che essi passarono. Il cerchio fu spezzato.»

Il parere della critica

Giulio Cesare Castello, in *Cinema*, n. 98, 30 novembre 1952.

«Con *Carica eroica* Francesco De Robertis ricalca una tematica militar-nazionalistica, che gli è stata sempre cara fin dai tempi di *Uomini sul fondo*. Questa volta è di scena non più la marina, ma la cavalleria, cui si rivolge un nostalgico saluto, come ad una arma scomparsa, rievocando liberamente la sua ultima, disperata e nobile carica, effettuata in Russia nel 1942, contro reparti assai più numerosi e attrezzati. Il film, realizzato dal De Robertis, con la collaborazione di Marcello Andrei, rivela in lui una più completa maturità tecnica ed appare di fattura più che decorosa, grazie anche ad una fotografia di Carlo Bellerio, dai suggestivi

Soggetto, sceneggiatura, regia: Francesco De Robertis — *Fotografia:* Carlo Bellerio — *Scenografia:* Piero Filippone — *Musica:* Enzo Masetti — *Montaggio:* Franco Fraticelli — *Produzione:* Mambretti-Lux Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Gli ufficiali di Cavalleria Franco Tallarigo, Carlo di Bugnano, Giuseppe Gavotti, Antonio Caprice, Giovanni Del Balzo, Giuseppe Carignano, il padre Vincenzo Bizzarri e gli attori Dario Michaelis, Franco Fabrizi, Luciano Pallochchia, Roberto Zattella, Gigi Reder, Alfredo Rizzo, Domenico Modugno, Tania Weber.

toni grigi in esterno. Considerato meno superficialmente, *Carica eroica* ripete, sia pure non senza abilità, una formula consueta al De Robertis, con la descrizione di una collettività militare attraverso la sua differenziazione regionale, che offre luogo alle solite soluzioni pittoresche, in fatto di gags, di battute, di canzoni, etc. Come al solito, asciuttamente efficienti sono i tipi scelti e diretti dal regista, quasi tutti non professionisti. Non nuovo nel De Robertis è pure il fatto che padre e figlio (comandante e subalterno) militino nello stesso reparto. E via dicendo. Ad alimentare la vicenda non manca qui un elemento femminile, impiegato secondo una formula che appartiene non a De Robertis, ma agli incunaboli della storia del cinema. Quanto alla carica, è un pezzo di montaggio di innegabile effetto, anche se un po' confuso; ma in fondo si tratta di un genere di effetto non difficile da ottenere, quando operatore e montatore sappiano il fatto loro. Vorrei sommessamente poi osservare — *absit iniuria verbis* — che quel passaggio del vessillo di mano in mano, ripetuto troppe volte una appresso all'altra, rischia di ingenerare, in uno spettatore appena smaliziato l'effetto opposto a quello voluto: a un certo momento si viene a ripetere l'effetto di movimento che Clair ottenne nel *Milione* per la celebre partita di rugby con la giacca. Il che è veramente un po' troppo, per una sequenza che fa appello a sentimenti legittimamente sacri.»

Notizie e curiosità

Dario Michaelis e Tania Weber erano al loro debutto nel cinema, avendo avuto, il primo, una breve esperienza teatrale e, la seconda, l'unico titolo di merito di essere stata «Miss Amburgo 1951».

Nella storia del cinema, del costume e della società italiana degli anni Cinquanta, *Carica eroica* va ricordato come il film che ha generato il famoso caso dell'arresto di Renzo Renzi e Guido Aristarco.

Le vicende del 'caso' sono note e, per un loro approfondimento, si rimanda al volume di Fabio Carpi, *Cinema italiano del dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1958, pp. 125-131. Nel volume citato è pubblicata sia una lettera di Renzo Renzi sia l'articolo che ha suscitato lo scandalo.

Dopo parecchi mesi dalla pubblicazione di una proposta di film intitolata *L'armata s'agapò*, apparsa il 1° febbraio 1953 sul n. 4 di *Cinema nuovo*, il direttore della rivista, Guido Aristarco, e l'estensore della proposta, Renzo Renzi, furono raggiunti da un mandato di cattura dell'autorità militare sotto l'imputazione di «Vilipendio delle Forze Armate e dell'Arma di Cavalleria». Rinchiusi nel carcere di Peschiera, Renzi e Aristarco furono processati a Milano un mese dopo e condannati rispettivamente a sei

e sette mesi, con la rimozione del grado per Renzi e la sospensione condizionale della pena per entrambi. Il Tribunale Supremo Militare, cui Aristarco e Renzi avevano fatto ricorso, confermò, più tardi, la sentenza.

Prendendo, dunque, spunto dalla visione di *Carica eroica*, Renzi imposta la premessa alla sua proposta di un soggetto per il cinema scrivendo quanto segue:

«*Carica eroica*, l'ultimo film di Francesco De Robertis dedicato alla fine della cavalleria italiana nelle steppe di Russia parte da un episodio che si prestava magnificamente per un grande film il quale mostrasse la scomparsa grottesca di un'Arma, finita in un sacrificio inutile per una guerra sbagliata, nata e concepita secondo i miti retorici, le aberrazioni nazionalistiche della peggiore tradizione italiana. Un simile film poteva anche non colpire il sacrificio dei singoli, ma prestarsi alla ricostruzione di un quadro storico, criticamente impostato e umanamente risolto. Esso finisce invece per confermare il mito dell'eroismo militare, inteso in maniera anonima, come un'azione buona in qualunque caso, al servizio di qualunque idea, anche della tirannide imperialista.»

1952 OMBRE SU TRIESTE

Regia: Nerino Florio Bianchi — *Produzione:* Ariston Film — *Origine:* Italia
INTERPRETI: F. Conti, E. Ardan, M. Dolfi, W. Casagrande, R. Pindi, G. Donini, F. Lauri.

Regia: Oreste Biancoli — *Soggetto:* Oreste Biancoli, Giuseppe Driussi — *Sceneggiatura:* Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, Paola Ojetti, Alberto Albani-Barbieri, Salvatore Gotta — *Fotografia:* Fernando Risi — *Scenografia:* Ottavio Scotti — *Musica:* Francesco Mander — *Produzione:* Mander Film — Sirio Film — *Origine:* Italia. INTERPRETI E PERSONAGGI: Marcello Mastroianni (*Pieri*), Marina Vlady Versois (*Gemma*), Guido Celano (*Olinto*), Vera Carmi (*Catina, sua moglie*), Enzo Stajola (*Tonino, suo figlio*), Camillo Pilotto (*Zeff*), Giuseppe Chiarandini (*don Angelo*), Liuba Soukhanowa (*Giulia*), Hélène Vallier (*Natalia*), Ines Taddio e quindici rocciatori della scuola di roccia della Carnia e di Cave di Predil, tra cui il campione italiano Cipriano Colle.

Soggetto

Tratto dal volume di Claudio G. Fava, Matilde Hochkofler, *Marcello Mastroianni*, Gremese, Roma, 1980, p. 72.

«Nel paese di Stella, un borgo alpestre posto sul confine carnico, fiorisce l'idillio tra Pieri e Gemma. Ma la seconda guerra mondiale priva il paese degli uomini e anche Pieri e suo fratello Olinto, che deve lasciare la moglie e il figlioletto, vengono richiamati. Un bombardamento uccide il padre di Gemma, così la ragazza, rimasta sola al mondo, viene raccolta in casa dei genitori di Pieri. Pieri e Olinto sono sorpresi dall'armistizio in Albania; decisi a non arrendersi, riescono dopo massacranti fatiche ad evitare le trappole tese dai tedeschi e a giungere a Stella. Il gruppo è assottigliato per la morte di molti compagni, tra i quali anche Olinto. I tedeschi intanto sono piombati in paese. Prima di ritirarsi decidono di far saltare la grande diga, da cui dipende la vita di quella laboriosa popolazione. Fortunatamente, grazie a una tempestiva segnalazione, il disegno resta lettera morta perché quaranta 'penne nere' piombano sul nemico, annientandolo. Nello scontro viene ferita anche Gemma. Un matrimonio in extremis verrà a suggellare l'amore che la unisce a Pieri. Ma contro ogni previsione, la ragazza guarisce. Coadiuvata da Pieri mette al mondo un bimbo, le cui prime parole, appena cresciuto, saranno impregnate di fede e di eroismo alpino.»

Il parere della critica

Il Lavoro Nuovo, 8 maggio 1953.

«*Penne nere* diretto con commosso slancio da Oreste Biancoli riposa su motivi paesani e su capitoli patriottici non trascurando d'altra parte il settore sentimentale, drammatico, cordialmente umoristico, patetico e folcloristico rurale-turistico.»

S.N. (Sergio Nati), in *Intermezzo*, nn. 16-17, 15 settembre 1953, p. 5.

«Una storia piuttosto melodrammatica narrata senza grande slancio da Oreste Biancoli e interpretata onestamente da un buon gruppo di attori. Il film non pretendeva di riuscire un capolavoro, ma certamente si poteva fare meglio.»

1952 TRIESTE MIA!

Regia: Mario Costa — *Produzione:* Safa-Palatino — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Ermanno Randi, Milly Vitale, Luciano Tajoli, Mirko Ellis, Aldo Silvani, Saro Urzi, Elvy Lissiak, R. Pindi, O. Andriani, B. Leite, Nando Bruno.

1953 ADDIO, FIGLIO MIO!

Regia: Giuseppe Guarino — *Produzione:* Circe — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Rossana Podestà, Marco Vicario, Nita Dover, Paolo Dola, Vittorio Duse, Duccio Sissia.

1953 NESSUNO HA TRADITO

Regia: Roberto Bianchi Montero — *Produzione:* Cifes — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Virginia Belmont, Aldo Silvani, Sandro Ruffini, Leopoldo Valentini, Renato Baldini, R. Risso, L. Redi, F. Gentile, V. Musolino.

Regia: Flavio Calzavara — *Soggetto e sceneggiatura:* Fulvio Palmieri, Flavio Calzavara, Guglielmo Santangelo — *Fotografia:* Mario Terribili — *Produzione:* Diva Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Luciano Tajoli (*Luciano*), Milly Vitale (*Maria*), Dante Maggio (*Ciccillo*), Olga Solbelli (*la madre di Turi*), Aldo Silvani (*il maestro*), Carla Calò (*Elena*), Giorgio De Lullo (*Carlo*), Nino Pavese (*il sindaco*), Anna Campori (*moglie del sindaco*), Annetta Ciarli (*Mariannina*), Mario Terribile (*Giovanni*), Nino Milano (*Carmine*), Roberto Mauri (*Turi*).

Soggetto

Tratto dalla scheda *La pattuglia dell'Amba Alagi*, in *L'ultimo schermo*, a cura di Claudio Barbieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op. cit., p. 53.

«Il protagonista, unico superstite di un piccolo distaccamento sopraffatto dagli inglesi durante l'avanzata che portò alla resa delle nostre truppe in Etiopia, torna in Italia dopo una lunga prigionia. Ha promesso ai compagni che avrebbe visitato le loro famiglie se fosse sopravvissuto alle gravi ferite riportate. Il pietoso itinerario tocca la Sicilia, Napoli, la Toscana e infine Milano.»

Il parere della critica

L'ultimo schermo, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op. cit., p. 53.

«Il racconto, tagliato sulla popolarità del cantante Luciano Tajoli, non varca i modelli del melodramma e, nella seconda parte, si trasforma in un truce dramma.»

Parlano i protagonisti

Dante Maggio, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 270.

«Il pubblico popolare, quello formato dalla gente di campagna o, come si diceva, dalle serve e dai soldati, andava pazzo per le canzoni che ascoltava alla radio o nelle balere e, di conseguenza per coloro che le cantavano. Oppure per le storie strappalacrime. Così i film ispirati da una canzone o quelli tratti da un fumettone riscuotevano immancabilmente uno strepitoso successo perché era lo stesso pubblico a gremire le sale dove si proiettavano. Diversi cantanti che furono protagonisti di questi film godettero di una popolarità da divi. Ad esempio, Claudio Villa, che faceva addirittura delirare le platee; Giacomo Rondinella che era prestante e non se la cavava male neppure nella recitazione, anche se a Napoli, per via della modulazione un po' troppo accorata, lo avevano ribattezzato 'o chiagnazzaro'».

Soggetto

Pier Angelo Pernici, «I sette dell'Orsa Maggiore», *Novelle Film*, n. 274, 21 marzo 1953, pp. 30-31.

«In una fosca notte di guerra, partirono da una base navale italiana del Mediterraneo numerosi motoscafi esplosivi, nel pazzo tentativo di violare la roccaforte britannica di Malta. I temerari piloti saettavano, nel buio, sulle creste imbizzite delle onde: sapevano di dover superare terribili difficoltà per poter riuscire nella loro impresa, ma non sapevano che il nemico possedeva già allora un'arma silenziosa ma micidiale: il radar. Infatti la flottiglia era ancora distante dall'isola e già sugli spalti fortificati suonava l'allarme; quando i mezzi veloci italiani s'arrestarono al di fuori dello sbarramento del porto, già i serventi britannici brandeggiavano le artiglierie, in attesa dell'ordine di aprire il fuoco. Due ardimentosi marinai si calarono sott'acqua, per agganciare una forte carica d'esplosivo alla maglia di ferro dello sbarramento: ma si accorsero che il congegno di scoppio si era guastato. Allora essi s'immolarono, facendo scoppiare la carica. E i motoscafi, rapidissimi, come veltri, balzarono verso la favolosa preda ormeggiata alle banchine. Ma nello stesso istante si scatenò la reazione britannica. Decine di mitragliatrici pesanti e cannoni d'ogni calibro spararono d'improvviso, tutti insieme. Un nugolo di potentissimi riflettori sciaabolava la superficie del mare, e sul bersaglio illuminato a giorno si riversava il tiro rapido delle artiglierie. Avvenne una vera strage. Più tardi, l'alto comando inglese, comunicò che dopo tre minuti dall'inizio dell'apocalittico uragano di fuoco 'più nulla si muoveva sul mare'.

La Marina Italiana subì il tremendo colpo: ma da quel momento ebbe principio la preparazione di mezzi e uomini, forgiati per recare direttamente il colpo mortale nel centro cardiaco stesso delle fortificazioni nemiche. E nacque così il leggendario gruppo dell'Orsa Maggiore, nome convenzionale dato a un reparto di autentici eroi, i quali rovesciarono del tutto con le loro temerarie gesta le regole della guerra sul mare, portando con ferrea decisione l'insidia subacquea al valore di lotta individuale.

Regia: Duilio Coletti — *Soggetto:* Marcantonio Bragadin — *Sceneggiatura:* Luigi Durand De La Penne, Duilio Coletti — *Fotografia:* Aldo Tonti — *Scenografia e costumi:* Mario Rappini — *Musica:* Nino Rota — *Montaggio:* Gisa Radicchi Levi — *Produzione:* Valentia-Ponti-De Laurentiis — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Eleonora Rossi Drago, Pierre Cressoy, Tino Carraro, Riccardo Garrone, Girolamo Manisco, Luigi Ferraro, Giovanni Magello, Giovanni Tadini, Giorgio Spaccarelli, Colombo Pomoli e altri autentici protagonisti delle imprese dei mezzi d'assalto della Marina Italiana.

Un giorno, sul finire di un'estate, giunsero alla spicciolata in una sperduta località della costa ligure una decina di provati ufficiali della Marina militare: tutti giovani, supergiù della medesima età, che si conoscevano per essere stati compagni di corso oppure per aver 'servito' insieme nei primi anni di carriera. C'era chi veniva nientemeno che da Mogadiscio, e chi invece dalla basi navali continentali.

L'ufficiale che li ricevette, e che da quell'istante avrebbe funzionato da rigido istruttore, spiegò subito che essi erano stati scelti, oltre che per l'ottimo stato di servizio, anche per la loro assoluta perfezione fisica.

'Dovrete superare difficoltà che in teoria nessun uomo vivente potrebbe affrontare. Non siamo, certamente, i 'candidati della morte', perché in teoria dopo l'assalto ci si può anche salvare. Ma è bene che nessuno si faccia troppo illusione. Voi stessi, la vostra abilità, la preparazione, la forza fisica, avranno l'estrema parola per la decisione'.

Spiegò che essi sarebbero dovuti penetrare in porti assolutamente impenetrabili, e portarvi la distruzione. Come mezzi, avrebbero disposto di un buffo barchino cilindrico chiamato 'maiale'; su una metà del 'maiale' dovevano mettersi a cavalcioni i piloti, per la guida sia in superficie che subacquea, e l'altra metà era costituita da cinquecento chilogrammi di tritolo che, a termine dell'operazione doveva essere agganciata alla carena della nave condannata.

Dopo, l'istruttore disse che il gruppo speciale sarebbe stato definito 'Orsa Maggiore', e ne affidò il comando al tenente di vascello Luigi Silvani, ossia il più anziano del gruppo. Il più giovane era il guardiamarina Leoni, ancor quasi un ragazzo, che a metà della snervante fase di preparazione fu eliminato dal gruppo perché il suo fisico non poteva più sopportare le spaventose fatiche.

Così ebbero inizio gli allenamenti: l'istruzione per la manovra del 'maiale' e quelle di carattere strategico o strettamente tecnico, si alternavano a tremende marce sul fondo del mare. Queste marce duravano a tempo indefinito; avvenivano di giorno e di notte, quasi sempre con temperature quanto mai gelide: ciò doveva servire appunto a preparare gli uomini ad agire in quelle notti le cui condizioni atmosferiche potevano indurre il nemico a ritenere impossibile qualsiasi tentativo di attacco. Al termine di tale corso, vennero scelti tre uomini che si erano classificati i migliori: Luigi Silvani, Alfieri e Gorini. Dal Comandante stesso della base navale essi ricevettero le istruzioni: Supermarina comandava che essi dovessero raggiungere Algesiras, il piccolo porto situato di fronte a Gibilterra. Lì giaceva dal principio della guerra la motonave italiana *Canopo*: e in questa nave essi dovevano stabilire

la base per gli assalti a Gibilterra. A pensarvi sembrava una faccenda romanzesca: possibile stabilirsi proprio nella zona stessa del nemico? Eppure ciò comandava Supermarina. E i tre uomini partirono: ebbero tutto l'aiuto possibile, per varcare le frontiere e pervenire ad Algesiras, dal 'servizio spionaggio' della Marina. E vestendo dimessi abiti civili, essi arrivarono. Era stato detto che avrebbero trovato un incaricato del S.I.M. in una taverna del porto, e da costui avrebbero ricevuto le necessarie istruzioni per penetrare nel *Canopo*, e tutto il resto.

Nella taverna v'era una folla eterogenea di marinai: v'erano africani e cinesi, americani e svedesi, e polacchi, e tedeschi, e italiani. Quando i tre entrarono, nella taverna cantava Marion. Era una bellissima giovane, dal sinuoso e conturbante corpo leggermente coperto da tenuissimi veli. La sua voce era appassionata e rude ad un tempo: stregava quell'accolta di uomini rozzi, facendo loro trattenere il respiro, quasi. Come ella vide i tre italiani sedere a un tavolo di fondo, ebbe un rapidissimo e impercettibile sussulto. Seguitando a cantare, ancheggiando voluttuosamente, si accostò. Atteggiando il viso ad un'espressione maliarda, sussurrò a Silvani: 'Voglio bere con te: vieni a trovarmi nella mia stanza, fra poco...'

È facile immaginare il coro di salaci commenti che Gorini e Alfieri indirizzarono al compagno. E Silvani stesso era stupefatto, non avendo mai ritenuto di possedere così fulminanti doni di ammaliatore. Ma le cose stavano in ben altro modo: Marion in realtà era un'agente dello spionaggio della Marina italiana. Teneva il collegamento, adesso, tra gli uomini dell'Orsa Maggiore e il capo-settore dello spionaggio, il quale logicamente restava invisibile. Ella gli disse che nella taverna v'era un gruppo di marinai del *Canopo*: i tre dovevano mescolarsi ad essi, e così raggiungere la motonave. Là c'erano già le casse coi pezzi staccati di tre 'maiali'.

Così fecero i tre uomini. E cominciarono immediatamente le operazioni di montaggio. Nonostante fossero con loro i rispettivi 'secondi piloti', tutti e tre provetti tecnici, tali operazioni furono tutt'altro che facili. In effetti riuscirono in diversi giorni a montare un unico 'maiale', e anche questo non dava segni di funzionare a dovere. Mentre essi lavoravano alacremente, un mattino un messo di Marion giunse ad avvertire Silvani che c'erano novità. Silvani si recò subito alla taverna. Marion era intenta a suonare il pianoforte, ma appena lo vide gli sorrise e gli fece cenno di salire nella sua stanza. Ma la cosa non passò inosservata: sedevano a un tavolo tre uomini dall'aria sospetta. Erano agenti dello spionaggio britannico, e nutrendo dubbi sulla reale attività di Marion, essi la tenevano sotto controllo. E ora la visita di un italiano faceva prender sempre più forma concreta ai loro sospetti.

Da Marion, il tenente Silvani seppe che quella sera entrava in rada a Gibilterra un convoglio recante due divisioni corazzate destinate a Marmarica. Occorreva distruggerle: questo era l'ordine di Supermarina. Ma Silvani disse che non poteva far nulla: i 'maiali' non funzionavano. Marion insisté, con vera passione, tanto che andandosene Silvani decise di affrettare i lavori, almeno per poter disporre del 'maiale' già montato. Ma lo attendeva una grossa delusione: il 'maiale' non funzionava e per ricercare il guasto sarebbero occorse parecchie ore di lavoro. Allora i tre decisero di portare il loro attacco a nuoto. Con il favore delle tenebre essi, indossata la speciale tenuta di nuoto, muniti di due bombe ciascuno di alto esplosivo, iniziarono la leggendaria azione. A nuoto superarono tutte le difficoltà. Occorre tener presente che entro la rada incrociavano motovedette britanniche che gettavano in acqua, incessantemente, bombe di profondità: bastavano poche frazioni di secondo a raggiungere la superficie e sdraiarsi, al nuotatore, perché le vibrazioni dello scoppio ne frantumassero la spina dorsale. Poi c'erano dozzine di riflettori che spazzavano il mare, e motoscafi silenziosi che perlustravano le onde, con sopra uomini armati di mitragliatori, prontissimi a scaricare grandini di pallottole sulla minima cosa sospetta.

Silvani, Gorini e Alfieri, passarono. Fu il primo Alfieri a raggiungere una grossa nave; vi applicò le sue bombe. Stava per allontanarsi quando l'esplosione d'una bomba di profondità lo fece sballottare facendogli perdere il congegno per la respirazione. Dovette tornare in superficie: e proprio in quella, un marinaio inglese, dalla stessa nave, lo vide. Dette subito l'allarme. Allora cominciò una vera orgia di fuoco. I riflettori di tutta Gibilterra rischiararono la rada, frugando le acque quasi al millimetro; le motovedette reiterarono il getto delle bombe; i motoscafi sembrarono impazzire d'un tratto, sfrecciando in ogni senso e vomitando nugoli di proiettili nel mare. E le artiglierie sparavano: in mare e in cielo. Alfieri ebbe la sfortuna di trovarsi sulla scia di un motoscafo e la raffica di un mitragliatore lo colpì in pieno petto. Intanto, Silvani e Gorini seguivano la loro impresa; vi era una fredda determinatezza nei loro gesti e nella loro decisione, che aveva addirittura del soprannaturale. Pareva impossibile che due fragili uomini potessero aver ragione di tanta colossale reazione scatenata contro di essi. Invece riuscirono nell'intento: applicarono le bombe ad altre due grosse navi, poi si diressero verso terra, verso la spiaggia, ove secondo le istruzioni avrebbero trovato 'amici' a raccogliarli e porli in salvo. A intervalli di pochi minuti gli uni dagli altri, deflagrarono gli apocalittici scoppi delle tre navi. L'impossibile, dunque, era stato vinto!

Anche quella sera Marion era scesa nella taverna a cantare; ma nella sua voce v'era una strana inflessione di malinconia. Se ne accorse nettamente uno di quegli agenti inglesi, un tipo alto e

segaligno, dallo stranissimo volto aguzzo. Quando poi si scatenò l'allarme del porto, l'agente notò l'improvvisa apprensione di Marion. Le fu subito vicino, e le chiese di dirgli subito tutto ciò che sapeva: l'avrebbe pagata profumatamente... Marion rise, ironicamente, scrollando le spalle. Ma una volta nella sua stanza, il riso era sparito dalle sue labbra fredde, e vi si stabilì una smorfia di intenso dolore. Ella si vestì rapidamente, indossò un impermeabile e corse fuori, da una porticina nascosta. Corse alla spiaggia dove sapeva che i valorosi marinai italiani dovevano prender terra, se salvi... Vi giunse, trafelata: non c'era nessuno. Di lì a poco, scorse una figura informe sollevarsi dalle onde, muoversi pochi passi sulla rena, e capitombolare. Ella accorse di scatto. Osservò il volto: era Gorini. In quell'istante sopraggiunse il capo-settore dello spionaggio italiano. Rimproverò aspramente Marion per essere corsa lì; poi sollevò Gorini e lo portò via, dicendo a Marion che sarebbe ritornato in attesa degli altri. Non passò un minuto, e dalle onde sortì una seconda figura: era Silvani. Raggiante di felicità, Marion lo aiutò a muoversi, poi a liberarsi dalla pinne. Stettero un attimo abbracciati, guardandosi intensamente negli occhi.

‘Grazie...’ mormorò faticosamente Silvani, ‘grazie per l'aiuto... Marion’.

‘Grazie a te, per quanto hai fatto’, rispose Marion vibrante di passione.

Silvani si allontanò, nella direzione indicata da Marion, verso il capo-settore. Mentre Marion tornava alla spiaggia, per attendere Alfieri, si trovò di fronte l'alta figura dell'agente britannico.

‘Ti ho vista, e ho visto lui’, sibilò l'uomo, rabbiosamente, ‘ma non m'importa nulla di lui. Voglio sapere da dove sono arrivati... Parla, su, parla...’.

Ella finse di stare al giuoco. Allontanandosi di pochi passi, domandò: ‘Quanto?’.

‘Mille sterline... duemila sterline...’, rispose l'agente, estraendo intanto la rivoltella dalla tasca.

Marion si voltò di scatto; nel piccolo pugno brillava un revolver, e sparò. L'altro ruzzolò al suolo, ma prima poté sparare: una, due, tre volte. Marion barcollò affannosamente, quindi crollò sulla sabbia, priva di vita.

Qualche mese più tardi, in una camera di un sanatorio montano, in Italia, Silvani salutava Gorini. Questi vi era stati ricoverato, perché i suoi polmoni non avevano retto allo sforzo compiuto durante l'azione di Gibilterra. Silvani era stato in licenza, e il giorno dopo doveva presentarsi al Comando.

‘Eravamo in sei, ad Algeiras’, disse amaramente Gorini.

‘E Marion? Ella era la settima, dell’Orsa Maggiore... Peccato che non si possa più dirglielo’, disse a bassa voce, triste, Silvani.

Una nuova azione, stavolta ben più importante, attendeva Silvani. Egli e i suoi compagni di corso De Luca e Zambelli erano stati scelti per violare il porto fortificato di Alessandria d’Egitto. Partirono immediatamente, ognuno con un sottufficiale secondo-pilota, a bordo di un sottomarino, il quale, dopo aver passato un campo minato, li sbarcò a circa quattro miglia dalla prima ostruzione del grande porto. Uno alla volta, i ‘maiali’ si staccarono dalla oblunga mole del sottomarino. Su ognuno c’erano due uomini, giovani, coraggiosi e potenti; due uomini che, con novantanove probabilità su cento, avevano appuntamento con la morte! Alessandria era protetta da tre sistemi di ostruzione: e anche qui c’erano le motovedette che buttavano bombe di continuo, centinaia di riflettori, motoscafi silenziosi in perlustrazione, artiglierie colossali pronte a vomitare tutto il piombo dell’inferno. La prima ostruzione fu raggiunta quasi subito dal ‘maiale’ di De Luca: i due decisero di passare sotto la rete, ma mente tentavano di aprirsi un varco, una motovedetta gettò nelle vicinanze tre bombe di profondità, l’ultima delle quali fu fatale per essi. Silvani e Zambelli, più fortunati, passarono. E si trovarono al varco del secondo sbarramento; qui però accadde una disgrazia. Dopo che Zambelli se ne fu allontanato, il ‘secondo’ di Silvani fu imbragato dalla pesantissima rete e perdette il congegno di respirazione: dovette tornare in superficie, e siccome non aveva più neppure il congegno di ricambio, egli non era più utilizzabile. Restò lì, aggrappato alla rete, mentre Silvani ripartiva da solo. Frattanto Zambelli aveva raggiunto la corazzata, obiettivo della sua azione, e vi aveva applicato il muso esplosivo del suo ‘maiale’. Azione perfettamente riuscita. Silvani, a poca distanza dalla sua corazzata, sentì il ‘maiale’ sfuggire al suo controllo: un guasto. Infatti il ‘maiale’ si adagiò mollemente sul fondo del mare. Rapidamente egli decise di spingerlo a braccia, sotto la carena della corazza; fu uno sforzo tremendo, tuttavia riuscì. Abbandonò il ‘maiale’ proprio sotto la mastodontica nave, dopo aver caricato il congegno d’esplosione: alle 6,20 precise, la tremenda esplosione sarebbe avvenuta. Ma ormai egli era privo di forze; svenne, e il mare lo portò dolcemente sulla superficie. Fu scorto da un marinaio della stessa corazzata, e subito venne issato a bordo. Qui egli presentò i suoi documenti di ufficiale della Marina Italiana, e non rispose a nessuna domanda dell’interrogatorio. Il Comandante della corazzata lo fece rinchiudere in una cella della stiva. Solo, egli pensò con orrore che forse proprio sotto di lui c’era la carica fatale... Alle 6,10 egli chiamò la sentinella e si fece condurre dal Comandante.

Gli disse che la corazzata era condannata e quindi di far scendere a terra immediatamente tutto l’equipaggio. L’altro non gli

credette, ma quando d'improvviso scoppiò la corazzata minata da Zambelli, tutti i suoi dubbi svanirono. Dette gli ordini del caso, ma fece ricondurre nella cella l'ufficiale italiano. Prima di chiudere lo sportello l'ufficiale inglese lo salutò solennemente. In pochi minuti, l'equipaggio dell'enorme nave si mise in salvo. E Silvani, come inchiodato sulla trave che serviva da sedile, teneva gli occhi fissi sull'orologio. La lancettina dei secondi girava vorticosamente, implacabile, ormai inarrestabile. Egli d'un tratto prese a contare: meno cinque, quattro, tre, due, uno... Parve che l'universo intero andasse in frantumi. La corazzata ballonzolava come un fuscello, e lastre enormi di lamiera si contorcevano come spago. Fortunatamente, lo scoppio avvenne assai distante dal luogo ov'era Silvani. Lo sportello fu scardinato, così che egli poté guadagnare la tolda e gettarsi a mare in tempo. La provvidenza divina l'aveva salvato. Ma, a riva, alcuni soldati lo catturarono.

Silvani trascorse quattro lunghi anni di prigionia. Venne il giorno del ritorno in Italia, del ritorno sulla tolda di una potente nave italiana. Quel giorno, l'Ammiraglio Comandante consegnò le medaglie d'Oro ai tre valorosi superstiti dell'attacco ad Alessandria. Quando il tenente Silvani fu chiamato, dal gruppo di ufficiali alleati che assistevano si staccò un Ammiraglio.

«Io comandavo la corazzata che questo ufficiale fece saltare in aria. Debbo testimoniargli tutta la mia sbalordita ammirazione. E chiedo l'onore d'essere io ad appuntargli sul petto la medaglia...».

Mentre l'Ammiraglio inglese, commosso, prendeva dalle mani dell'Ammiraglio italiano la decorazione, si levarono alti nel cielo tersissimo gli squilli dell'attenti, e subito la fanfara prese a suonare l'elettrizzante Inno della Marina. Intanto, negli occhi di Silvani passavano le immagini di tutti coloro che si erano immolati: oscuri e ignoti Marinai, e Alfieri, e De Luca, e Marion! Onore e gloria, ai Marinai d'Italia!»

Parlano i protagonisti

Eleonora Rossi Drago, in *Gente*, 25 marzo 1978.

«Ai miei tempi, mostrare una scollatura un po' ardita, un po' di seno o una coscia nuda era già molto. Nel film *I sette dell'Orsa Maggiore* tutta la mia audacia consisteva nel mostrare l'ombelico e posso assicurare che durante le riprese mi vergognavo da morire.»

Regia: Gaetano Petrosecolo — Produzione: Dafne Film — Origine: Italia.
INTERPRETI: Hélène Remy, Vittorio Sanipoli, Marga Cella.

1953 LA TRAPPOLA DI FUOCO

1954 AMORI DI MEZZO SECOLO

4° episodio: NAPOLI 1943

Regia: Roberto Rossellini — Soggetto: Carlo Infascelli — Sceneggiatura: Oreste Biancoli, Roberto Rossellini, Vinicio Marinucci, Giuseppe Mangione, Rodolfo Sonego — Fotografia (Ferraniacolor): Tonino Delli Colli — Scenografia: Mario Chiari — Costumi: Maria De Matteis — Musica: Carlo Rustichelli — Montaggio: Jolanda Benvenuti, Dolores Tamburini — Produzione: Excelsa-Roma Film — Origine: Italia — Durata: 100'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Antonella Lualdi (Carla), Franco Pastorino (Renato), Ugo D'Alessio (un attore).

Soggetto

Tratto dal volume di Stefano Masi e Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, op. cit., p. 67.

«Napoli vive ore drammatiche durante l'ultima guerra. Per un bombardamento, in un rifugio nei pressi del teatro San Carlo si incontrano casualmente un giovane aviere e una ragazza vestita da fatina. Fra i due nasce un idillio, interrotto tragicamente da una bomba che pone fine alle loro giovani vite.»

Il parere della critica

Vice, in *Cinema*, n. 128, 28 febbraio 1954.

«Il risultato è di una indigenza di gusto e di fantasia tale da privare il film d'ogni ragione sia pur epidermicamente spettacolare. Collegati dai soliti montaggi retrospettivi di materiale vagamente rappresentativo di un costume, compilati a cura di Vinicio Marinucci sulla stanca falsariga del *Romanzo di un'epoca* (1942) di Luciano Emmer, i cinque raccontini che costituiscono il film oscillano dall'illustrazione oleografica nel gusto della *Domenica del Corriere* allo *sketch* d'avanspettacolo. L'assortita *équipe* di scenaristi (Biancoli, Mangione, Marinucci, Sonego) ha fornito ai cinque registi un desolante repertorio di luoghi comuni [...] A Roberto Rossellini è stato riservato l'episodio riguardante l'ultima guerra: ma, se le prime inquadrature, con la fuga nei ricoveri della gente di Napoli sorpresa da un'incursione aerea, possono

far credere in un ritorno del regista a temi ben suoi, quanto segue è tale da togliere ogni illusione: l'incontro d'amore tra due giovani, e la loro morte, fianco a fianco, sotto le bombe, sono infatti raccontati con una convenzionalità effettistica, la quale nelle ultime inquadrature rasenta il grottesco.»

Stefano Masi e Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, op. cit., p. 67.

«Il racconto ha un tono di fiaba che riconosciamo nuovo nella filmografia di Rossellini. [...] Eppure *Napoli '43* non è così lontano dal Rossellini delle opere maggiori. Per esempio, il finale con i due cadaveri che ci appaiono a terra l'uno accanto all'altro, mentre il fumo si dirada, è un tipico epilogo rosselliniano: è una rivelazione, non troppo dissimile da quella del finale di *Stromboli* e di *Viaggio in Italia*.

Gianni Rondolino, *Rossellini*, op. cit., p. 217.

«Ancora un microdramma, o meglio un piccolo melodramma secondo le regole del *feuilleton* o addirittura del 'fotoromanzo', fu *Napoli '43*, l'episodio di *Amori di mezzo secolo* che Rossellini realizzò fra Napoli e gli studi di Cinecittà a Roma nell'autunno del 1953, quando stava preparando e provando la messinscena di *Giovanna d'Arco al rogo* di Claudel e Honegger. L'esile storia d'amore fra un soldato in licenza e una corista del Teatro San Carlo, sullo sfondo di una città sotto il bombardamento, è solo un pretesto non tanto per seguire i personaggi in un determinato ambiente e coglierne le reazioni, quanto piuttosto per estendere al cinema, e alle possibilità di registrazione della macchina da presa, quel lavoro con gli attori, le scenografie, i costumi, lo 'spettacolo', ch'egli andava in quei mesi sperimentando in teatro.»

Notizie e curiosità

Napoli '43 dura 15 minuti. Gli altri episodi sono: *Amore romantico* di Glauco Pellegrini; *Guerra 1915-18* di Pietro Germi; *La marcia su Roma* di Mario Chiari; *Girandola* di Antonio Pietrangeli. *Napoli '43* è il primo film a colori di Rossellini.

Parlano i protagonisti

Torino Delli Colli, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 268.

«Con la Ferraniacolor feci *Amori di mezzo secolo* e, per illuminare le grotte nell'episodio diretto da Rossellini, feci un lavoro immane, dovemmo portare dei trasformatori e un esercito di riflettori e lampade.»

Episodio: GLI ULTIMI DIECI MINUTI
 Regia: Lionello De Felice — *Soggetto e sceneggiatura*: Giorgio Prosperi, Lionello De Felice, Leonardo Benvenuti, Oreste Biancoli, Franco Brusati, Suso Cecchi D'Amico, Alba de Cespedes, Giuseppe Marotta, Vittorio Nino Novarese, Fabrizio Sarazani, Vincenzo Talarico, Gino Visentini, P. Trompeo — *Fotografia*: Aldo Tonti — *Scenografia*: Franco Lolli — *Costumi*: Vittorio Nino Novarese — *Musica*: Mario Nascimbene — *Montaggio*: Mario Serandrei — *Produzione*: Cines — *Orgine*: Italia.
 INTERPRETI: Gabriele Ferzetti, Myriam Bru.

Soggetto

Gli ultimi dieci minuti sono quelli in cui un partigiano condannato a morte dà l'addio alla moglie. 'Questa, disperata, tenta invano di indurlo a venir meno ai doveri che gli impone la sua coscienza, pur di salvargli la vita.

Il parere della critica

Giulio Cesare Castello, in *Cinema*, n. 130, 31 marzo 1954, p. 183.

«Ancora una volta si tratta di un film casuale, il quale allinea (senza cercare artificiosi collegamenti, questo è il suo piccolo gesto di coraggio) pretesti attinti, senza troppa finezza, da una letteratura di secondo e terzo piano.»

Notizie e curiosità

Gli altri episodi di *Cento anni d'amore* sono: *Garibaldina*, *Pendolin*, *Purificazione*, *Nozze d'oro*, *Amore 1954*.

1954 LA FIGLIA DI MATA HARI

Regia: Renzo Merusi — *Produzione:* Cinefilm-Gamma Film (Parigi) — *Origine:* Italia-Francia.

INTERPRETI: Ludmilla Teherina, Erno Crisa, Frank Latimore, Milly Vitale, Enzo Biliotti.

1954 LA GRANDE SPERANZA

Regia: Duilio Coletti — *Soggetto:* Marcantonio Bragadin — *Fotografia* (Ferriniacolor): Leonida Barboni — *Musica:* Nino Rota — *Produzione:* Excelsa Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Lois Maxwell, Renato Baldini, Folco Lulli, Carlo Bellini, Aldo Bufi Landi, Earl Cameron, Ludovico Cerdana, Carlo Delle Piane, Edward Fleming, José Jaspe, Tom Middleton, Paolo Pannelli, David Carbonari, Rudy Solinas, Henry Vidon.

Regia: Francesco De Robertis — Produzione: Film Costellazione — Origine: Italia.

INTERPRETI: Dawn Addams, Franco Silva, Paolo Stoppa, Marilyn Buford, Antonio Centa, Lia Di Leo, Silvana Jachino, Charles Fawcett.

Soggetto

Il film rende omaggio ad alcune imprese eroiche dei sommozzatori italiani.

Il parere della critica

Giulio Cesare Castello, in *Cinema*, n. 128, 28 febbraio 1954.

«Se Francesco De Robertis ripensa per un momento alla lezione di asciuttezza che il suo *Uomini sul fondo* rappresentò per il nostro anemico cinema 1940, avrà buone ragioni per vergognarsi di aver ideato, sceneggiato e diretto *Mizar*, dove, valendosi di un pessimo 'ferraniacolor', egli ha cercato, con commovente ingenuità e sprovvedutezza, di far concorrenza sul loro terreno a certi smalizati prodotti hollywoodiani. Alludo, da un lato, alle avventure belliche, marinaresche e subacquee, dell'altro, a quelle spionistiche d'ambiente esotico, sul genere di *Casablanca* (1942) di Michael Curtiz. Il film vorrebbe costituire un omaggio all'attività dei nostri sommozzatori, ma è penoso che ad un simile prodotto adulterato abbia prestato mano uno tra i più illustri di essi, Luigi Ferraro. Del resto, in questo stesso campo, il pur famigerato Duilio Coletti de *I sette dell'Orsa Maggiore* (1953) era approdato a qualcosa di meglio, o di meno peggio, conseguendo, attraverso abili riprese subacquee, un certo risultato di tensione. Qui le pur diligenti riprese subacquee di Carlo Bellerio si disperdono nella improbabilità sfilacciata di un racconto mal ricalcato sugli schemi altrui. Ci vuol altro che la pur appetitosa Dawn Addams per salvare la situazione.»

1954 SEI ORE DI TEMPO

Regia: Sasi Roly — *Produzione:* Silvio Laurenti Rosa — *Origine:* Italia.
INTERPRETI: Ariane Dahy, Renzo Borrelli, Memmo Carotenuto.

1954 TORMENTO D'AMORE

Regia: Cesare Barlacchi — *Produzione:* Fiamma Film — *Origine:* Italia.
INTERPRETI: Leopoldo Valentini, Maria Frau, Roberto Riso, Dina Sassoli, Marisa Merlini, Alfredo Colella.

1954 UOMINI OMBRA

Regia: Francesco de Robertis — *Produzione:* Film Costellazione — *Origine:* Italia.
INTERPRETI: Mara Lane, Paolo Stoppa, Giorgio Albertazzi, Vick Dane, Eduardo Ciannelli, Hans Hinrich, Francesco Barbaro.

Regia: Duilio Coletti — *Soggetto:* Umberto Bruzzesi — *Sceneggiatura:* Oreste Biancoli, Marcantonio Bragadin, Duilio Coletti, Ennio De Concini, Marcello Giannini — *Fotografia:* Luciano Trasatti — *Musica:* Nino Rota — *Montaggio:* Gisa Radich Levi — *Produzione:* Esedra Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Ettore Manni, Fausto Tozzi, Lea Padovani, Marco Vicario, Carlo Tamberlani, Monica Clay, Aldo Bufi Landi, Carlo Bellini, Nando Cicero, Mario Conti, Mario Girotti, Marco Guglielmi, José Jaspe, Mario Longo, Nino Mancini, Fabrizio Mioni, Sandro Moretti, Corrado Nardi, Camillo Tadini, Renato Tontini, Adriano Uriani.

Soggetto

Il film narra le imprese coraggiose dei soldati italiani in terra d'Africa.

Il parere della critica

L'ultimo schermo, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op. cit., p. 57.

«Costruito per raccontare un eroico fatto d'arme, senza tuttavia offrire allo spettatore le necessarie coordinate tecniche e politiche, il film si esaurisce in una non più che corretta successione di coraggiose iniziative attuate da giovani soldati sbattuti nel deserto africano per progettare la ritirata delle forze tedesche di Rommel.»

Soggetto

Tratto dalle *Segnalazioni cinematografiche*.

«Nel 1943, la contessa Luisa, suo figlio Andrea, Carlo, cugino d'Andrea e figlio di un gerarca fascista, e Ferruccio, un ragazzo, amico di famiglia, si sono ritirati in una villa non lontana da Milano, per sfuggire ai bombardamenti. I giovani cercano di passare il tempo meglio che possono: dei tre soltanto Carlo si rende conto oscuramente del travaglio sociale del momento, della tragicità della situazione. L'amore per Lucia, un'operaia sfollata, accolta nella villa, e l'arrivo di un gruppo di soldati sbandati, sfuggiti ai tedeschi, strappano Andrea alla sua incosciente spensieratezza, richiamandolo alla realtà e dandogli il senso della propria responsabilità. Nell'assenza della madre, rientrata a Milano, Andrea accoglie nella villa i soldati, conquistandosi la simpatia del cugino Carlo e l'amore di Luisa. Il gesto coraggioso d'Andrea provoca la delazione di Ferruccio: i tedeschi vengono informati di quanto succede nella villa. I soldati decidono di rifugiarsi in montagna, valendosi di un camion, sul quale prenderanno posto anche Lucia, Carlo e Andrea. Ma all'ultimo momento arriva la contessa Luisa, e Andrea, subendo l'influenza della madre, rinuncia a seguire i compagni. Dal sicuro asilo dell'automobile tedesca, che lo condurrà in Svizzera, Andrea ode il crepitio dei mitra tedeschi, che sparando contro il camion uccidono Lucia, dando al giovane la sensazione dell'irreparabile tragedia.»

Il parere della critica

Guido Aristarco, «La morte e la speranza», in *Cinema Nuovo*, n. 66, 10 settembre 1955.

«La parte finale è la migliore del film, è il momento che Maselli sente di più. Ora egli partecipa e narra, avverte la maggiore importanza dell'elemento narrativo e drammatico su quello descrittivo, per cui ambienti e personaggi non si arrestano all'osservazione, ma si concretizzano in azione con potenza dialettica. È qui che Lucia Bosé trova una forza espressiva da grande attrice, e

Regia: Francesco Maselli — *Soggetto:* Eriprando Visconti — *Sceneggiatura:* Francesco Maselli, Aggeo Savioli, Eriprando Visconti — *Fotografia:* Gianni Di Venanzo — *Scenografia:* Gianni Polidori — *Costumi:* Emanuela Castelbarco — *Musica:* Giovanni Fusco — *Montaggio:* Antonietta Zita — *Produzione:* CVC — *Origine:* Italia — *Durata:* 102'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Lucia Bosé (*Lucia*), Isa Miranda (*la contessa*), Jean-Pierre Mocky (*Andrea*), Goliarda Sapienza (*La zia di Lucia*), Antonio De Tefé (*Carlo*), Leonardo Botta (*Ferruccio*), Marco Guglielmi (*l'Ufficiale degli sbandati*), Giuliano Montaldo (*lo sbandato toscano*), Ivy Nicholson (*la fidanzata di Andrea*), Ferdinando Birri (*il Tenente degli sbandati*), Franco Lantieri (*lo sbandato veneto*), Giulio Paradisi, Joop Van Hulsén, Mario Girotti, Manfred Freidbager, Bianca Maria Ferrari, Dori Ghezzi.

che l'influenza di Visconti, la via che indica, appare determinante; mentre nella prima parte, di critica a un costume — a una borghesia italiana così contraddittoria e multiforme — appare letteraria, presenta i vari fenomeni senza storicizzarli. Eppure si avverte, si sente che la storicizzazione è una delle maggiori esigenze del Maselli, e la costruzione del personaggio anche, il passaggio dalla cronaca alla storia, il fare, in altre parole, romanzo. Ma ristretto il film ai limiti del racconto, a un respiro non disteso e ampio come dovrebbe, egli non riesce a fermare l'individuo nella sua piena concretezza umana, a creare il personaggio nei suoi profondi rapporti con gli altri individui e la società: si capisce, così, come Andrea, Carlo e Ferruccio, pur nelle loro sfumature psicologiche, rimangano un po' inarticolati, come la madre di Andrea appaia schematizzata e l'antifascista Martino risulti figura irrilevante.

Gli sbandati, ha osservato qualcuno, è un 'gettone' einaudiano. L'immagine è senza dubbio calzante: è racconto, ripetiamo, più che romanzo: ma del romanzo ha pagine potentissime (si veda, oltre alla parte finale, la crisi della sfollata mentre si sente in lontananza il fragore dei bombardamenti). Ma è sopra tutto il 'gettone' di un autore che non ancora detto tutto nella sua prima opera, ed ha anzi ancora tante cose da dire, da raccontare. La strada presa dal Maselli è senza dubbio quella giusta, quella che lo porterà forse al capolavoro. Si tratta, per lui, di non aver fretta, di rielaborare quanto ha dentro di sé, di maturare maggiormente una cultura umana e umanistica.»

Edoardo Bruno, in *Filmcritica*, n. 52, settembre 1955.

«Alle prese con il grande argomento di riscoprire dieci anni dopo, l'esperienza della borghesia, dalla fine del fascismo alla guerra partigiana, Maselli e i suoi giovani collaboratori non hanno saputo scendere in profondità: non hanno saputo entrare in una prospettiva positiva di una viva esperienza restando ancorati alla pura constatazione di una passività che non si giustifica. O meglio si giustifica, solo se si accetta una sorta di contemplativa volontà di non esprimere mai qualcosa di ben definito. Naturalmente questa posizione si potrebbe pure definire ambigua, tanto è incerta la sensibilità e la capacità di guardare alle cose e a svolgere una trama di così ampio impegno. Né del resto rappresentare il dramma della ricca borghesia è cosa da poco quando si pensi che ben altri registi e altre opere fallirono in questo compito. Tuttavia nella seconda parte del film, quando dopo l'8 settembre, l'Alta Italia offriva l'occasione per comprendere meglio le cose che maturavano in quegli anni, il regista è riuscito a centrare le luci sui suoi personaggi e in una ritrovata unità ha mostrato di aver assimilato una certa sensibilità critica. Ma per giungere a risultati probanti, per giungere ad una più seria maturazione, Maselli deve liberarsi assolutamente della cattiva abitudine di

guardare gli avvenimenti con una statica contemplazione estetizzante, che sciupa, distrugge e annulla, tutta una costruzione precisa impressa al racconto. Se si pensa alla goffaggine stilistica di certi primissimi piani, tenuti fermi a lungo prima di concluderli con lenta dissolvenza, realizzato col solo scopo di ricavare dalla espressione dei visi, marcati effetti psicologici, sarà facile concludere che lo stesso linguaggio è cattivo e il racconto non riesce a trovare espressione, rimane dunque soggetto inespresso.»

Dalle *Segnalazioni Cinematografiche*.

«Il lavoro, condotto con fare sobrio e disadorna rudezza, raggiunge spesso, malgrado un certo impaccio e qualche accenno retorico, una buona efficacia rappresentativa. Il film non contiene però nulla di nuovo e potrebbe passare per un vecchio lavoro del periodo aureo del neorealismo, presentato oggi per la prima volta al pubblico.»

Ugo Casiraghi, in *L'Unità*, 10 marzo 1956.

«Non senza un'emozione profonda si ritorna a vedere dibattuti sullo schermo, in una indagine storica su uno dei periodi più delicati della vita del nostro Paese [...], i problemi della responsabilità di fronte alla guerra e alla nascita della Resistenza. [...] Che cosa è mancato agli *Sbandati* per farne un capolavoro? [...] Il film è senza dubbio debole in tutta la parte descrittiva dei personaggi e dell'ambiente, e si può dire prenda decisamente quota soltanto con l'arrivo dei soldati, che stabiliscono con la loro presenza e la loro problematica un vigoroso conflitto, obbligando gli altri 'sbandati', i tre protagonisti, a uscire dall'informe e a precisare le loro posizioni.»

M.M. (Morando Morandini), in *La Notte*, 10 marzo 1956.

«Impostato su un piano intimistico [...] il film ha anche ambizioni di carattere storico e sociale. La sua debolezza principale risiede nel mancato coordinamento tra i due piani del racconto; si aggiungano gli scompensi della sceneggiatura, l'insipidezza del dialogo, l'acerbità di alcuni interpreti e si avrà il bilancio delle qualità negative. [...] Ma nell'ultima parte, dove il racconto si fa più direttamente narrativo, il film prende quota e vigore culminando nella bella e commossa sequenza finale, un eccellente brano di cinema, una delle migliori pagine del cinema italiano sulla resistenza.»

Vittorio Bonicelli, in *Tempo*, 22 marzo 1956.

«Pregi del film e non difetti, sono l'acerbità, la crudezza, quel vedere uomini e cose in bianco e nero, senza chiaroscuri, senza indulgenza, appunto come li vede l'adolescente sensibile che si sente tradito dai genitori e dagli educatori, nel crollo di un sistema sociale nel quale è stato educato a credere. [...] La fantasia riprende il sopravvento in quella stupenda sequenza finale, sug-

gello di un film certamente fuor del comune, certamente geniale, ma soprattutto stupefacente in questo tempo di cinematografia graziosa, leziosa, conformista e vile.»

Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, op. cit., p. 231.

«Nell'insieme *Gli sbandati* non sa avvincere l'attenzione se non dello spettatore già ideologicamente ed emotivamente predisposto all'applauso. Resta all'attivo di Maselli l'individuazione di un tema destinato a notevole fortuna: la Resistenza come occasione di crisi e stimolo a una presa di posizione della coscienza individuale, pietra di paragone su cui saggiare la consistenza umana dei personaggi. Ripreso nel *Generale della Rovere*, il motivo trasmigrerà poi in *La lunga notte del '43*, *Tutti a casa*, *Un giorno da leoni* e via di seguito.»

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., pp. 460-461.

«*Gli sbandati*, 1955, film d'esordio di Francesco Maselli, è una delle poche opere degli anni cinquanta che dimostri di non voler interrompere il filo con la tradizione neorealista e, al tempo stesso, di volerla adattare ad uno sguardo più comprensivo della storia. Dalle prime parole e dalla scelta del punto di vista soggettivo del protagonista io-narrante ('Fu un'estate calda quella del 1943... Avevo portato da Milano tutti i miei libri, i dischi di jazz e le riproduzioni d'arte moderna che mi piacevano tanto'), Maselli accumula e trasmette una quantità d'informazioni che qualificano il personaggio e la sua *divergenza* rispetto al contesto ideologico e culturale in cui è immerso. Ricollegandosi idealmente al *Sole sorge ancora*, regista e sceneggiatori tentano, al tempo stesso, di radiografare un comportamento di classe e di isolare una storia d'amore che, sia pure per un attimo, riesca ad espellere la presenza del contesto storico. Tuttavia, questa presenza pesa in maniera così ossessiva sul comportamento quotidiano dei protagonisti da condizionarne i sentimenti e far maturare, oltre alla coscienza del presente, anche quella del futuro [...].

La scrittura visiva di questo film è già quella di una personalità matura e di fatto *Gli sbandati* resta uno dei risultati più convincenti della carriera di Maselli. Quanto all'argomento, per gli anni in cui è realizzato, rimane, nel mare della produzione orientata in ben altre direzioni, come un relitto vagante, destinato a essere ripreso solo alla fine del decennio.»

Notizie e curiosità

Gli sbandati, che inizialmente si intitolò *Fine d'estate*, ha ottenuto la Medaglia d'oro alla XVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Parlano i protagonisti

Francesco Maselli, in «Hanno dichiarato a 'Cinema Nuovo'», *Cinema Nuovo*, n. 67, 25 settembre 1955.

«Avevo pensato più volte a un film sul periodo che per noi si riassume nella data dell'8 settembre. Analizzare, cercando di interpretare e approfondire quel periodo, mi sembra possa aiutare il pubblico e in particolare i giovani ad affrontare molti problemi attuali, a porsi giustamente e a risolverli. È questo, naturalmente, il risultato e il valore di ogni film storico, ma credo che il periodo che ho trattato, per essere tanto recente e insieme tanto definito e storicizzabile abbia una più diretta e immediata forza attuale.»

Regia: Antero Morroni — Produzione: F.U.S.I. — Origine: Italia.
INTERPRETI: Ubaldo Gramm, Anna Di Lorenzo, Annalanda.

1955 SBANDATO!

1955 SIAMO UOMINI O CAPORALI?

Regia: Camillo Mastrocinque — Soggetto: Antonio De Curtis — Sceneggiatura: Totò, Camillo Mastrocinque, Vittorio Metz, Mario Mangini, Francesco Nelli — Fotografia: Aldo Tonti, Riccardo Pallottini — Scenografia: Piero Filippone — Costumi: Gaia Romanini — Musica: Alessandro Cicognini — Montaggio: Gisa Radicchi Levi — Produzione: Lux Film — Origine: Italia — Durata: 94'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Totò (*Totò Esposito*), Paolo Stoppa (*Il capocomparse/il milite fascista/il direttore del lager/l'Ufficiale americano/il direttore del settimanale/l'industriale*), Fiorella Mari (*Sonia*), Nerio Bernardi (*lo psicanalista*), Vincent Barbi (*il segretario*), Mara Werlen (*Mimì*), Agnese Dubbini (*sua madre*), Mario Passante (*il Sergente tedesco*), Henry Vidon (*il medico tedesco*), Gino Buzzanca (*il regista*), Filippo De Pasquale (*l'operatore*), Loris Gizzi (*il tenore*), Giacomo Furia (*Nerone*), Franca Faldini (*una giornalista*), Rosita Pisano, Vinicio Sofia, Gil-
do Bocci.

Soggetto

Tratto dal volume di Orio Caldiron, *Totò*, Gremese, Roma, 1983, p. 155.

«Totò Esposito è un poveraccio che spera di trovar lavoro come comparsa a Cinecittà, dove si gira un film in costume. Ma l'isterico capocomparse, un piccolo despota sprezzante e autoritario non ne vuole sapere. L'exasperazione fa sì che Totò gli si avventi contro, minacciandolo di ucciderlo: tanto basta per finire in osservazione al manicomio. Non esita ad esporre le sue convinzioni al dottore: secondo lui, al mondo ci sono gli uomini — quelli che soffrono, lavorano e sopportano — e i caporali, cioè che fanno soffrire e lavorare gli altri, tenendoli sotto la sferza delle loro angherie. Negli ultimi venti anni, Totò ne ha conosciuti tanti di caporali, sempre uguali a se stessi, fedeli alla loro prammatica odiosità, a dispetto del mutare dei ruoli. La sinistra galleria comprende in successione il milite fascista, che gli chiede maggior zelo e adesione alla causa; il direttore del campo di concentramento, che lo vorrebbe far fucilare; l'ufficiale americano, che gli insidia la fidanzata, la dolce Sonia; il direttore di un rotocalco che gli fa firmare un memoriale apocrifo, speculando sulla sua buona fede e facendolo condannare per truffa quando tenta di ritrattare quel cumulo di bugie siglate col suo nome. Il dottore si convince che Totò è più sfortunato che matto e lo lascia andare. Quando esce dal manicomio per poco il poveretto non viene investito dall'automobile di un tronfio industrialotto, accanto a cui ha preso posto — ed è per il nostro l'ultima delusione — la dolce Sonia, che gli sfreccia sotto il naso rombando.»

Il parere della critica

A. Sc. (Aldo Scagnetti), in *L'Unità*, 3 settembre 1955.

«Totò ha nuovamente mostrato agli spettatori le sue grandi possibilità, così spesso abbandonate, la profonda, commovente drammaticità di un personaggio troppo presto trascurato. Certo, il soggetto, che è dello stesso Totò, si poteva prestare a ben altro tipo di satira. Gli sceneggiatori e il regista Mastrocinque — un Mastrocinque più accurato del solito — si sono soltanto fermati alla superficie e, talvolta, invece di scavare in una materia bruciante e di attualità, hanno preferito indugiare in situazioni ridanciane, piuttosto scontate.»

Vice, in *Avanti!*, 4 settembre 1955.

«Il film che vuole riecheggiare in tono minore un altro film presentato alcuni mesi fa, senza approfondire alcuno dei temi proposti, è ricco soltanto degli sberleffi di Totò.»

Vice, in *La Voce Repubblicana*, 4 settembre 1955.

«Il pubblico si è trovato di fronte a un'opericciola condotta con gusto e bonario compiacimento ironico-satirico senza gravi cedimenti, ma anzi congegnata su una serie di trovatine se pure non eccessivamente originali, tuttavia sufficientemente estrose e piacevoli. [...] Fascismo, tedeschi, alleati, dopoguerra, borsanera, memoriali, ecc. ecc., fanno le spese della vicenda, che, senza calcare troppo la mano, sa dire agli ipocriti, ai voltagabbana, agli opportunisti di ogni tempo e di ogni occasione il fatto loro con frizzi e lazzi sovente mordaci e talvolta impertinenti.»

«Siamo uomini o caporali?», in *Cinema Nuovo*, n. 68, 10 ottobre, p. 275.

«Ridendo e scherzando, c'è la storia di quindici anni di vita italiana, minimizzata in una serie di scenette inconcludenti. Il solo episodio del milite fascista ha una certa forza satirica, ma subito dopo la scena del lager è di cattivo gusto mentre l'episodio del delitto — presa in giro dal caso Montesi — tende a sottovalutare con un paio di innocue risate la gravità e i retroscena di uno scandalo clamoroso. Concludendo, *Siamo uomini o caporali?* è uguale a tanti altri film di Totò, con l'aggravante del tema ambizioso sfruttato in maniera sbagliata.»

Regia: Antonio Leonviola — *Soggetto e sceneggiatura:* Marcantonio Bragadin, Carlo Lizzani, Ennio De Concini, Franco Brusati — *Fotografia:* Riccardo Pallottini — *Produzione:* Ponti-De Laurentiis — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Raf Vallone, Franco Fabrizi, Ettore Manni, Enrico Maria Salerno, Andrea Checchi, Elena Varzi, Carlo Pederzoli, Christian Marquand, Nerio Bernardi, Emilio Cigoli, Franco Chianese.

Il parere della critica

L'ultimo schermo, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op cit., p. 59.

«Rievocando le imprese compiute dai mezzi d'assalto della Marina italiana contro le munite basi navali britanniche, i realizzatori premettono un lungo antefatto bellico alla missione nella baia di Suda. Il tono del racconto, anche se elude accentuazioni trionfalistiche, non può fare a meno di accompagnare le immagini — a dieci anni dal fatto — con i timbri dell'ufficialità e l'insistito richiamo al sacrificio quasi sicuro di uomini volontariamente destinati all'impresa. Tra le righe, si manifesta un certo 'spirito di corpo' in contrapposizione al trascurato comportamento di ufficiali appartenenti ad altre armi.»

Soggetto

Tratto dalla scheda *La tua donna*, in *Cinema Nuovo*, n. 88, 25 agosto 1956, p. 91.

«Un avvocato durante la guerra partigiana, conosce una ragazza semplice e buona e, mentre ancora crepitano i mitra e cascano le bombe, la sposa in una chiesetta di montagna. Finisce la guerra, torna a fare l'avvocato, la sua vita quotidiana è piena di problemi e di piccole difficoltà. Ma la coppia è felice. Poi egli si dedica alla politica. A Roma, il nostro eroe conosce il mondo di intrighi e di cocktail parties che catterizza l'«entourage» di Montecitorio. Dapprima vi resiste, poi si lascia abbindolare e sedurre da un'esponente dell'alta società, di cui si innamora perdutamente. Ogni tanto l'onorevole torna a Perugia, per i week-ends, a trovare la moglie fedele e il figlio, ma nessuno più lo riconosce; né la moglie né gli antichi compagni di lotta partigiana e di fede politica. E arriva la notizia sensazionale: egli chiede l'annullamento del matrimonio per vizio di forma, perché secondo un celebre avvocato un matrimonio celebrato sotto le bombe e di nascosto può non essere valido. Ma la moglie non acconsente all'annullamento, si precipita a Roma, discute animatamente con il marito, nella discussione salta fuori una rivoltella, per una tragica fatalità esplode un colpo e la donna muore. Processo, assoluzione per insufficienza di prove. Fuori dal tribunale c'è la donna del bel mondo che è sinceramente innamorata del deputato (mentre in principio si trattava solo di un capriccio). Ma lui se ne va, perché vuole espiare e non commettere altro male.»

Il parere della critica

La tua donna, in *Cinema Nuovo*, n. 88, 25 agosto 1956, p. 91.

«Non è facile dire se Giovanni Paolucci abbia inteso fare, con questo film, un ritratto del costume politico italiano. Forse non era questa la sua intenzione, ma se lo era, bisogna riconoscere che i risultati sono soltanto parziali.»

Regia: Giovanni Paolucci — *Sceneggiatura:* Giuseppe Berto, Paride Rombi, Giovanni Paolucci — *Fotografia:* Vaclav Vich — *Scenografia:* Virgilio Marchi — *Musica:* Angelo Francesco Lavagnino — *Produzione:* Deneb Film — *Origine:* Italia. **INTERPRETI:** Patricia Neal, Massimo Girotti, Lea Padovani, Enrico Viarisio, Eduardo Ciannelli, Nerio Bernardi, Alberto Sorrentino, Armando Migliari, Hilda Roberti, Pio Campa.

Regia: Osvaldo Langini — *Produzione:*
Astoria Film — *Origine:* Italia.
INTERPRETI: Leonora Ruffo, Lyla Roc-
co, Maria Grazia Francia, Leda Gloria,
Philippe Hersent, Armando Guarnieri,
Mirko Balducci, Carlo Ninchi.

1956 CIAO, PAIS...

Regia: Giorgio Moser — *Produzione:*
P.C.A. — *Origine:* Italia.
INTERPRETI: Gabriele Ferzetti, Constan-
tine Smith, Fausto Tozzi, Tina Pica, Aldo
Fabrizi, Peppino De Filippo.

1956 UN PÒ DI CIELO

Regia: Antonio Musu — *Produzione:* Enic
— *Origine:* Italia.
INTERPRETI: Gabriele Ferzetti, Pierre
Cressoy, Mike Bongiorno, Eleonora Ros-
si Drago, Fiorella Mari, Ugo Sasso.

1956 IL PREZZO DELLA GLORIA

Soggetto

Carlo Casati è al comando di una squadriglia di bombardieri, nell'Africa del 1940. Rischia di cadere prigioniero degli inglesi, ma con molta audacia e un pizzico di fortuna riguadagna una pista italiana. A guerra finita, Casati continuerà a volare, sia pure con un aereo antincendio. Il suo valore si manifesterà anche come pilota civile, rendendo preziosi aiuti in missioni delicate. In una di queste, riesce a trasportare una bimba in pericolo di vita da Roma a Milano e, tra mille vicissitudini, a salvarla da morte sicura.

Il parere della critica

Piero Pruzzo e Enrico Lancia, *Amedeo Nazzari*, Gremese, Roma, 1983, p. 152.

«Fra il rombo bellico dei vecchi S.M. 79, il sorriso della Lualdi e le ansie per l'intervento di salvataggio, il film di Masini *Il cielo brucia* fa più d'uno sforzo per non inciampare nella retorica. E ancora una volta gli interpreti fanno miracoli per tenere la rotta giusta.»

Regia: Giuseppe Masini — *Soggetto:* Giuseppe Masini — *Sceneggiatura:* Siro Angeli, Mario Guerra, Ugo Guerra, Giuseppe Masini, Giorgio Prosperi — *Fotografia:* Anchise Brizzi, Riccardo Pallottini — *Scenografia:* Franco Lolli, Alberto Giovagnoli — *Costumi:* Elio Micheli — *Musica:* Angelo Francesco Lavagnino — *Montaggio:* Renato Cinquini — *Produzione:* C.T.C. (Roma) — Planeta Film (Madrid) — *Origine:* Italia-Spagna.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Amedeo Nazzari (*Carlo Casati*), Folco Lulli (*Tazzoli*), Fausto Tozzi (*Marchi*), Antonella Lualdi (*Laura Sandri*), Franco Interlenghi (*Ferri*), Faith Domergue (*Anna*), Luigi Tosi (*Maselli*), Walter Santesso (*Damonte*), Lida Baarova (*la madre della bambina*), Harald Marasch (*Spanò*), Santiago Rivero (*il medico*), Marisa Castellani.

Regia: Guido Malatesta — *Produzione:* C.A.P.R.I. Film — *Origine:* Italia.
INTERPRETI: Fausto Tozzi, Matteo Spinola, Marco Guglielmi, Pierre Cressoy, Rossana Rory, Gabriele Tinti, Walter Santesso.

1957 EL ALAMEIN: DESERTO DI GLORIA

Regia: Duilio Coletti — *Soggetto:* tratto dal racconto «London calling North Pole» di H.J. Kiskes — *Sceneggiatura:* Duilio Coletti, Ennio De Concini, Massimo Mida — *Fotografia:* Gabor Pogany — *Musica:* Nino Rota — *Produzione:* Excelsa Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Dawn Addams, Curd Jürgens, Folco Lulli, Dario Michaelis, Philippe Hersent, René Deltgen, Albert Lieven.

1957 LONDRA CHIAMA POLO NORD

Regia: Francesco De Robertis — *Soggetto:* Francesco de Robertis — *Sceneggiatura:* Francesco De Robertis, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Giuseppe Mangione — *Fotografia* (Totalscope): Enzo Serafin — *Scenografia:* Piero Poletto — *Musica:* Piero Morgan — *Montaggio:* Gabi Penalva — *Produzione:* Film Costellazione (Roma)/Tellus (Paris)/Saiz (Madrid) — *Origine:* Italia/Francia/Spagna.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Vittorio De Sica (*Il console Bordigin*), Sandra Milo (*Danae Niebel*), Pedro Jimenez (*O' Connolly*), Peter Lynn (*Dario Nucci*), Juan Calvo (*Miguel*), Rossella Monti (*Lucia*).

1958 LA DONNA CHE VENNE DAL MARE

1958 GLI ITALIANI SONO MATTI

Regia: Duilio Coletti — *Soggetto:* Sandro Continenza, Ennio De Concini — *Fotografia:* Gabor Pogany — *Musica:* Nino Rota — *Produzione:* Labor Film-Union Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Victor Mc Lagen, Folco Lulli, Maurizio Arena, Gabriella Pallotta, Luigi Pavese, Raffaele Pisu, Marianne Koch, Memmo Carotenuto, José Suarez.

1959 IL GENERALE DELLA ROVERE

Soggetto

Tratto dalla scheda di B.V. (Bruno Venturi), in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema. I Film*, op. cit., p. 407.

«Bertone è un truffatore che, spacciandosi per generale dell'esercito italiano, si fa pagare dai famigliari dei prigionieri per intercedere presso le autorità tedesche. Ha una moglie, e un'amante che tenta d'ingannare regalándole gioielli falsi. Un giorno viene scoperto e arrestato dalla polizia tedesca. Il reato commesso comporta la fucilazione che potrà essere evitata se Bertone accetterà di collaborare con la Gestapo: nulla di più facile per un truffatore come lui. In carcere dovrà fingere di essere il generale Della Rovere, un capo della Resistenza, così da smascherare i partigiani. Dapprima il compito sembra a Bertone sin troppo semplice, ma poco a poco la coscienza comincia a rimordergli. Una notte, dopo aver causato il pestaggio di un compagno, si ravvede e si vergogna. E passa dalla parte giusta andando fino in fondo al nuovo destino: sarà dapprima torturato, e si troverà a faccia a faccia con i capi della Resistenza. La sera prima della fucilazione, accanto a loro, si mostrerà sereno e coraggioso. L'indomani, all'alba, andrà davanti al plotone di esecuzione.»

Il parere della critica

Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, op. cit., pp. 231-233.

«Sullo sfondo della guerra e della Resistenza, Rossellini colloca la storia della crisi di un'anima; peccato e redenzione, danna-

Regia: Roberto Rossellini — *Soggetto:* tratto dal racconto omonimo di Indro Montanelli — *Sceneggiatura:* Sergio Amidei, Diego Fabbri, Indro Montanelli — *Fotografia:* Carlo Carlini — *Scenografia:* Piero Zuffi, Francesco Ciarletta — *Costumi:* Piero Zuffi, Vera Marzot — *Musica:* Renzo Rossellini — *Montaggio:* Cesare Cava-gna — *Produzione:* Zebra Film (Roma) /Gaumont (Parigi) — *Origine:* Italia/Francia — *Durata:* 132'.

INTERPRETI E PERSONAGGI: Vittorio de Sica (*Emanuele Bertone, alias Colonnello Grimaldi, poi falso Generale Giovanni Braccioforte Della Rovere*), Hannes Messemer (*il Colonnello Muller*), Sandra Milo (*Olga*), Giovanna Ralli (*Valeria*), Anne Vernon (*Carla Fassio*), Vittorio Caprioli (*Aristide Banchelli*), Giuseppe Rossetti (*Fabrizio*), Lucia Modugno (*una partigiana*), Herbert Fischer (*Walter Hageman*), Luciano Picozzi (*un detenuto inserviente*), Franco Interlenghi (*Pasquale Antonio*), Leopoldo Valentini (*Giuseppe Di Castro*), Linda Veras (*una signora tedesca*), Kurt Polter (*l'aiutante di Muller*), Kurt Selge (*Maresciallo tedesco a San Vittore*), Nando Angelini (*Paolo*), Mary Greco (*Madame Vera*), Esther Carloni (*la cameriera del postribolo*), Baronessa Barzani (*contessa Bianca Maria Della Rovere*), Bernardino Menicacci (*il secondino*), Gianni Baghino (*Scalise*), Roberto Rossellini (*un signore nella sala d'attesa della 'Kommandantur'*).

zione e salvezza, abbandonano agli istinti inferiori e acquisizione di un'illuminante consapevolezza dei valori morali: questo è il doppio orizzonte della vicenda di Bertone-Della Rovere. [...] Nel *Generale Della Rovere* il regista rappresenta una realtà oggettivamente drammatica e prende posizione, all'interno di essa, per una delle due parti in lotta. Ma, significativamente, la figura più robusta del film è proprio quella che ne rappresenta il polo negativo, che incarna le ragioni dell'antiresistenza. Il nostro cinema non aveva mai concesso ad un hitleriano la dignità del personaggio compiuto: si era limitato a farne un emblema del male, della negatività assoluta, spesso negandogli un nome, a volte quasi addirittura il volto. Non impacciato dalla persuasione di non poter aggiungere nulla al già detto, Rossellini approfondisce dell'interno l'analisi della demoniaca umanità nazista. E il colonnello Muller, con la suadente logica della sua insensibilità morale, appare davvero una incarnazione dell'antico Tentatore: ma proprio l'efficacia del ritratto denuncia lo squilibrio del film. La rappresentazione della Resistenza è infatti ben lungi dal tradurre adeguatamente l'energia di un movimento, di un mondo ideale capace di risvegliare le latenti energie positive della più sordida umanità. Tutto si riduce a una serie di notazioni sparse, a volte almeno figurativamente incisive, più spesso tendenti al pittoresco e al sensazionale. Nella descrizione della parabola interiore di Bertone-Della Rovere la nervosa essenzialità di ritmo già caratteristica di Rossellini si offusca, si perde; sulla scorta di un pirandellismo di terza mano, anche se di effetto plateale, il regista appare assai meno preoccupato di inseguire gli stati d'animo del personaggio che di accumulare una gran quantità di corposi fatti e fattacci. Resta inteso che essi non potranno non provocare determinati effetti sull'animo del falso generale, portandolo da uno stato di abiezione davvero senza scusanti alla fiera decisione di una morte eroica.

L'abito fa il monaco, insomma; e abbiate fede, fratelli, perché anche nel più ribaldo di noi alberga un tesoro di virtù che al momento della prova saprebbe immancabilmente venire alla luce.»

Il Generale Della Rovere, in *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano. Tutti i film dal 1956 al 1965*, a cura di Gianni Rondolino, Bolaffi, Torino, 1967, p. 147.

«L'ambiente è quello di *Roma città aperta*, anche fotograficamente e scenograficamente ricostruito secondo i moduli del primo neorealismo, e il protagonista, fortemente sbozzato da un De Sica vigoroso, dovrebbe riassumere in sé i dubbi, i cedimenti, le paure, ma anche il coraggio e la fierezza di milioni di italiani che subirono i disagi e le angherie dell'occupazione nazista. La critica parlò, quasi unanime, di un ritorno di Rossellini alle sue origini, ai temi a lui più congeniali, e in ciò vide una salutare

ripresa artistica, degna dei più fruttuosi sviluppi. In realtà, il film è il risultato di una più o meno esplicita accettazione delle regole del cinema commerciale, nobilitata semmai dall'elevatezza del tema e dall'impegno professionale.»

L'ultimo schermo, a cura di Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, op. cit., pp. 70-71.

«Allorché *Il generale Della Rovere* fu presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, i pareri furono abbastanza discordi. Ci fu chi salutò positivamente la ripresa d'interesse del nostro cinema e, in particolare, di Roberto Rossellini per i temi resistenziali e chi paventò il possibile qualunquismo di un discorso che vedeva i cialtroni diventare eroi. Rivisto oggi il film contiene moltissimi motivi di interesse.

Vi troviamo vari guizzi di genio dell'autore di *Roma città aperta* (la sequenza finale della fucilazione è una delle più toccanti del cinema contemporaneo), vi rintracciamo un gusto dialettico e una curiosità per il 'vero' che si nasconde dietro gli orpelli retorici, vi sentiamo una sostanziale sincerità e un rispetto verso tutti coloro che ebbero a patire per la ferocia nazista. Certamente si tratta di un'opera che è anche possibile leggere in chiave di quasi assoluzione per tutti quei milioni d'italiani che il fascismo subirono con maggiore o minore accondiscendenza, ed in questo Montanelli sembra avere il predominio su Rossellini, ma ciò che conta è la capacità del regista di trasformare in poesia le immagini dei luoghi in cui si consuma ogni giorno la vita di ciascuno di noi.»

Notizie e curiosità

Stefano Masi e Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, op.cit., p. 78.

«Fu il film della fretta. Pensato a maggio, preparato in meno di un mese, girato in quattro settimane tra luglio ed agosto, doveva essere pronto per la XX Mostra di Venezia, cioè per la fine di quello stesso agosto. Per affrettare la lavorazione tutti gli ambienti furono ricostruiti in studio. Il piano di lavorazione rispettò la progressione del racconto per consentire al montatore Cesare Cavagna di procedere col montaggio man mano che il materiale usciva dal laboratorio. Roberto poté concedere ben poco al suo gusto per l'improvvisazione: probabilmente *Il generale Della Rovere* fu il più rigidamente organizzato dei suoi film. I tempi di lavorazione furono rispettati con scrupoloso zelo. Tanto che il film fu pronto in tempo per la Mostra di Venezia, dove venne accolto in pompa magna e ottenne il Leone d'Oro, ex-aequo con *La grande guerra* di Monicelli.»

Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, op. cit., p. 228.

«Il doppio premio suonò come riconoscimento solenne dell'av-

venuta rinascita del cinema italiano. [...] Due registi diversamente autorevoli ma entrambi legati all'esperienza neorealista si applicavano, tornavano ad applicarsi a una tematica di forte impegno civile; e sia l'uno che l'altro adottavano i modi della rievocazione storica, portando sullo schermo i due momenti più drammatici della vita nazionale in questo mezzo secolo. Ambedue le operazioni recavano l'avvallo dell'industria cinematografica, che ne garantiva l'avvedutezza economica, l'estraneità a ogni spirito di avventurosa improvvisazione. Le esigenze del pubblico — già si poteva scorgere e meglio si sarebbe constatato nei mesi successivi — trovavano piena soddisfazione nelle qualità spettacolari e divistiche sia del prodotto di Monicelli sia di Rossellini.»

Oltre al *Leone d'Oro* alla XX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, *Il generale Della Rovere* ha ottenuto i seguenti riconoscimenti: Premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma); Premio per il miglior film, premio per il miglior regista, il migliore attore protagonista, il migliore attore non protagonista e la migliore sceneggiatura al III Festival di San Francisco; Il Nastro d'argento per la migliore regia; è risultato secondo (subito dopo *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais) tra i migliori film stranieri secondo il *New York Film Critics* nel 1960; è risultato secondo tra i migliori film stranieri del 1960 dalla selezione effettuata dal *National Board of Review* (subito dopo il film indiano *The World of Apu* di Satyajit Ray); ha vinto il David di Donatello 1959-60 per la migliore produzione.

Il generale Della Rovere è stato realizzato completamente in interni e a basso costo.

Carlo Lizzani, *Il cinema italiano 1895-1979*, op. cit., pp. 250-251.

«Se contro *La grande guerra* vediamo schierati i vecchi retori delle 'patrie glorie', il film di Rossellini fu preso di mira anche da coloro che questi retori avevano sempre condannato. Citeremo per tutti il figlio del generale Roboletti (caduto a Fossoli) e Gino Guermandi (n. 315 di Fossoli), i quali rispettivamente sul *Corriere d'informazione* (10-11 febbraio 1959) e *Patria indipendente*, avanzarono — da sinistra — dubbi circa la serietà del progetto. Con documenti e fatti alla mano, sia il figlio del generale Roboletti che Guermandi, informarono i giornali che il sedicente generale Della Rovere, altri non fu, in vita e in morte, che una spia dei tedeschi, e che la pretesa di farne un eroe della Resistenza era una grave offesa ai veri caduti di Fossoli.

La polemica, che si protrasse per qualche mese, e che fu alimentata, come ho detto, anche da coloro che si sono sempre battuti contro la retorica con la r maiuscola (tanto che perfino la critica militante farà discendere il suo giudizio dalla interpretazione del personaggio), non fece molta luce sul problema di fon-

do che aveva mosso Rossellini a realizzare *Il generale Della Rovere*: perché denigratori e fautori non s'avvidero che, per il modo stesso come conducevano la battaglia, si stavano accapigliando per qualcosa che non era la Resistenza ma il suo museo.

Contro l'oleografia della Resistenza reagisce appunto Rossellini con la proposta di un personaggio che non ha niente d'ufficiale e di retorico; il personaggio di *Il generale Della Rovere*, appunto, tutto luci e ombre, né tutto bianco né tutto nero, spia ed eroe, delinquente e martire.»

Parlano i protagonisti

Vittorio Caprioli, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 399.

«Non potrò mai dimenticare la scena del monologo di Della Rovere quando esce di prigione, ci sono le bombe, e lui cerca di calmare tutti... Be', cominciammo a girare questa scena. In studio. Al 'Pronti', De Sica attaccò e fece uno sproloquio, gigneggiando in una maniera!... Roberto, zitto zitto, lo seguì come se niente fosse. Poi, al termine, gli si avvicinò e gli disse: 'Vitto', sei stato bravo, straordinario, meglio di così nessuno avrebbe potuto farla! Però — e poi ti giuro che ce ne andiamo a casa, ma giusto per accontentare Ergas che mi rompe le scatole col fatto che giro sempre le scene una volta sola — fammene un'altra, come ti pare, tanto non ha importanza, ma almeno me lo tolgo dal groppone!'. De Sica: 'Figurati, Roberto, certo, subito!'. Comunque, a quel punto, certo ormai di aver dato una grande interpretazione della scena, la prima volta e che sarebbe stata utilizzata quella, riattaccò il monologo, alla svelta, buttandolo via. E fu stupendo, fu quello il ciak valido che Rossellini scelse per il montaggio definitivo.»

Giuliano Montaldo, in *L'avventurosa storia del cinema italiano: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, op. cit., p. 89.

«C'è stato in quegli anni, sul finire dei Cinquanta e a partire dal *Generale Della Rovere*, un ritorno ai tempi della Resistenza dopo un periodo di silenzio; un ritorno dovuto a questi esordi coincidenti, tutti 'figli della Resistenza' per età. [...] Non è stato un fenomeno di emulazione ma direi un fatto generazionale, un voler riproporre un discorso.»

Regia: Silvio Amadio — *Produzione:* Sagittario Film-CICC-Borderie — *Origine:* Italia-Francia.

INTERPRETI: Massimo Girotti, Folco Lulli, Alberto Lulli, Jean Marc Bory, Horst Frank, Piero Lulli.

1959 LUPI NELL'ABISSO

Regia: Robert Hossein — *Produzione:* Film Costellazione-Gaumont Parigi — *Origine:* Italia-Francia.

INTERPRETI: Robert Hossein, Marina Vlady.

1959 LA NOTTE DELLE SPIE (LA NUIT DES ESPIONS)

Regia: Guido Leoni — *Sceneggiatura:* Fe-de Arnaud, Giorgio Lotta, Dore Modesti, Renato Rascel, Guido Leoni — *Fotografia:* Gianni Di Venanzo — *Costumi:* Maurizio Mammi — *Musica:* Renato Rascel, Gino Mazzocchi — *Montaggio:* Otello Colangeli — *Produzione:* Vides-Lux Film — *Origine:* Italia.

INTERPRETI: Renato Rascel, Celina Cely, Kaida Horiuchi, Ernesto Calindri, Paolo Ferrari, Enzo Garinei, Aldo Giuffré, Carlo Hintermann, Andrea Petricca, Mario Carotenuto.

1959 RASCEL MARINE

Cine
illustrato



EDUARDO DE FILIPPO

regista e interprete principale del film "Napoli milionaria" cui hanno preso parte anche Totò e Titina De Filippo (De Laurentis - Enic)



CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 27

NUOVA SERIE - 30 NOVEMBRE 1949



presenta
UNA PRODUZIONE

ACTA FILM

regia di
CLAUDIO GORA

IL CIELO E' ROSSO

MARINA BERTI • JACQUES SERNAS
MIRCLA ATTILA • ANNA MARIA FERREO • LAURO GAZZOLDI



VITTORIO DUSE • LAMBERTO MAGGIORANI • TAFFAREL
FRANCO BOLOGNA • MARIA LAURA ROCCA • PIETRO TORDI

Regia: CARLO LIZZANI Organ. Gen. G.A. AGLIANI

Distribuzione: P.D.C. Produzione: C.S.P.C.



A pagina 301: Copertina di *Cine Illustrato* dedicata a Eduardo De Filippo nel ruolo del reduce protagonista del film *Napoli milionaria* (1950) dello stesso Eduardo.

A pagina 302: Copertina della rivista *Cinema* (30 novembre 1949) dedicata a Marina Berti nel ruolo della protagonista del film *Il cielo è rosso* (1950) di Claudio Gora.

A pagina 303: (In alto) Locandina di *Il cielo è rosso*. (In basso) Locandina del film *Achtung! Banditi!* (1951) di Carlo Lizzani.

Qui a fianco: Locandina di *Achtung! Banditi!*

Foto di scena e fotogramma di *Achtung! Banditi!*. Prodotto da una cooperativa di lavoratori, realizzato in assoluta autonomia e libertà, con pochi mezzi ma con coraggio, questo film segna l'esordio nella regia di Carlo Lizzani, fino allora critico e giornalista cinematografico impegnato e sceneggiatore.



Foto di scena di *Achtung! Banditi!*.

Carlo Lizzani: «Fare un film sulla Resistenza significa — se si riesce a dare alla parola Resistenza il significato largo che le si deve — fare un film storico. E il film storico, malgrado l'orgia di 'costume' della prima e della seconda cinematografia italiana, è proprio il genere che a noi manca. Si parla tanto di una necessità di approfondimento della cinematografia italiana dopo le prime scoperte neorealistiche. Ecco dunque una strada per l'approfon-

dimento del nostro cinema».

A pagina 307: Copertina della rivista *Cinema* (1 maggio 1951) dedicata a Gina Lollobrigida nel ruolo della protagonista di *Achtung! Banditi!*.

Carlo Lizzani: «Quando ho fatto delle proiezioni all'Università di Torino dopo il '68, i giovani hanno riscoperto questo film, e io stesso rivedendolo, a parte alcune sequenze con la Lollobrigida nelle quali si sente un po' l'attrice, ho provato una certa emozione».



CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 61**

NUOVA SERIE - 1 MAGGIO 1951

Raf Vallone e Elena Varzi in una foto di scena tratta dal film *Cristo proibito* (1951) di Curzio Malaparte. Il film è la storia di un reduce, di un operaio che, tornato a casa dopo dieci anni di prigionia, viene a sapere che suo fratello, un ragazzo di diciassette anni, è stato fucilato dai tedeschi come partigiano dietro denuncia di un traditore. Su questo inizio, Curzio Malaparte, alla sua prima prova come regista, costruisce una trama considerata dalla critica, per molti versi, «contraddittoria,

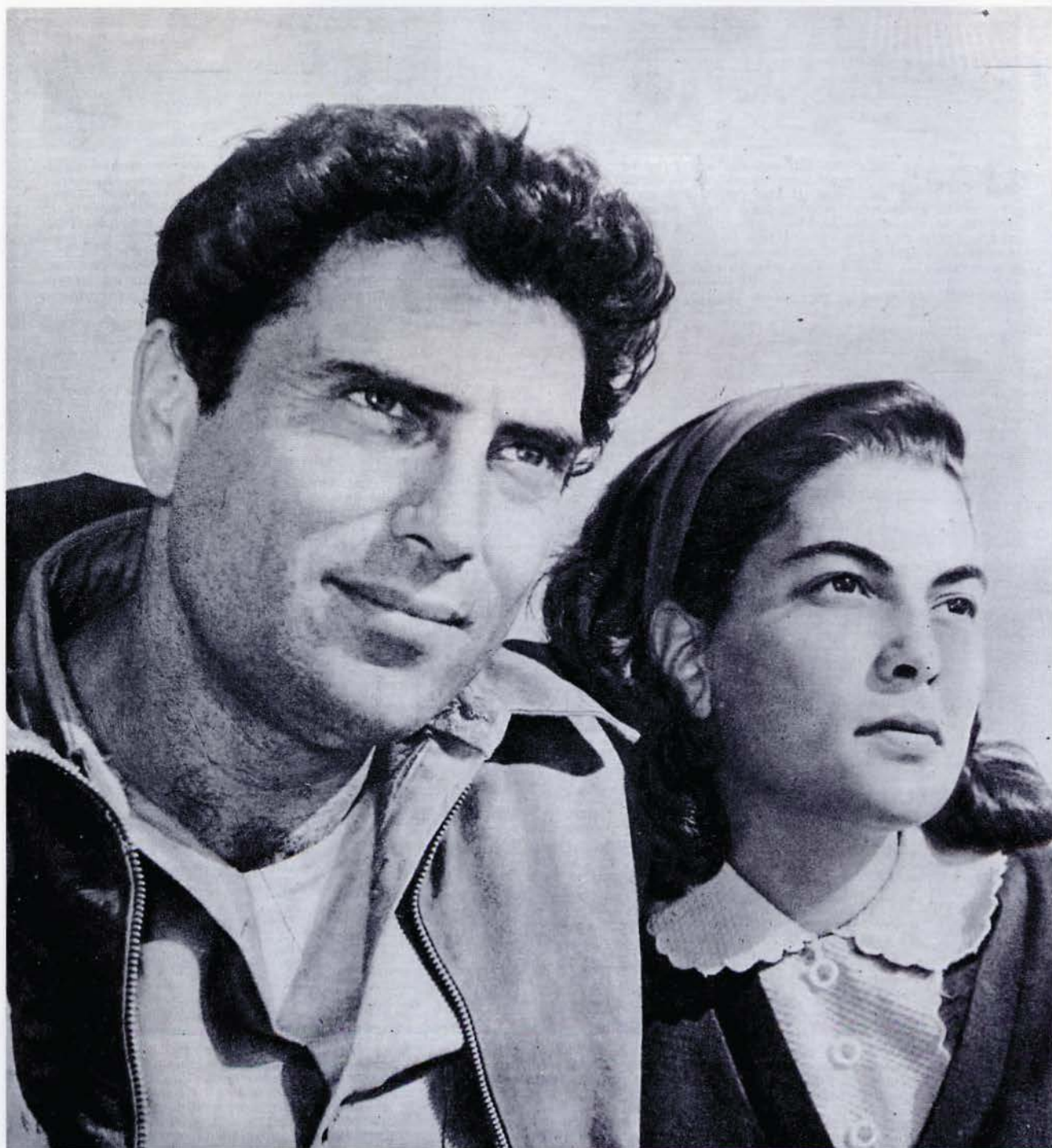
equivoca e sconcertante».

Curzio Malaparte: «Il mio film vuole essere un omaggio a Rossellini, a De Sica, a Blasetti di *Quattro passi fra le nuvole*. Ma è naturale che io cerchi di mettere nel film neorealista ciò di cui, a mio parere, esso manca».

A pagina 309: Locandina e fotogramma del film *Carica eroica* (1952) di Francesco De Robertis. Nella storia del cinema, del costume e della società italiana degli

anni Cinquanta, *Carica eroica*, dedicato ad un episodio di eroismo della cavalleria italiana nelle steppe della Russia, deve essere ricordato anche come il film che ha generato il famoso caso dell'arresto dei critici Renzo Renzi e Guido Aristarco, sotto l'imputazione di «vilipendio delle Forze Armate e dell'Arma di Cavalleria».

Alle pagine 310 e 311: fotogramma del film *Penne nere* (1952) di Oreste Biancoli.





CARICA EROICA

Regia di
FRANCESCO DE ROBERTIS

Collaboratore alla regia: Massimo Sestini

in filmbox

PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA ITALIANA



L'ULTIMA IMPRESA DELLA CAVALLERIA, IN UN CLIMA DI LEGGENDARIO EROISMO









una produzione associata MANDERFILM-SIRIO FILM

MARCELLO MASTROIANNI
MARINA VLADY VERSOIS
CAMILLO PILOTTO - VERA CARMİ
GUIDO CELANO - ENZO STAIOLA

PENNE NERE

HÉLÈNE VALLIER - GIUSEPPE CHIARANDINI - LIUBA SOUKHANOWA

Regia: ORESTE BIANCOLI



Qui sopra: Locandina di *Penne nere*. Il film, si legge in una critica, «diretto con commosso slancio da Oreste Biancoli riposa su motivi paesani e su capitoli patriottici non trascurando d'altra parte il settore sentimentale, drammatico, cordialmente umoristico, patetico e rurale-turistico».

A pagina 313: Manifesto di *Penne nere*, un film patriottico, nel quale l'eroismo alpino dei protagonisti è sinceramente alimentato dalla fede e dall'amore per la libertà e per la giustizia.

A pagina 314: Locandina del film *Trieste mia!* (1952) di Mario Costa.

A pagina 315: Manifesto del film *I sette dell'Orsa Maggiore* (1953) di Duilio Coletti. Dal soggetto: «Quel giorno, l'Ammiraglio Comandante consegnò le medaglie

d'oro ai tre valorosi superstiti dell'attacco ad Alessandria. Quando il tenente Silvani fu chiamato, dal gruppo di ufficiali alleati che assistevano si staccò un Ammiraglio. «Io comandavo la corazzata che questo ufficiale fece saltare in aria. Debbo testimoniargli tutta la mia sbalordita ammirazione. E chiedo l'onore d'essere io ad appuntargli sul petto la medaglia...».

Mentre l'Ammiraglio inglese, commosso, prendeva dalle mani dell'Ammiraglio italiano la decorazione, si levarono alti nel cielo tersissimo gli squilli dell'attenti, e subito la fanfara prese a suonare l'elettrizzante Inno della Marina. Intanto, negli occhi di Silvani passavano le immagini di tutti coloro che avevano fatto tanto per permettere le leggendarie azioni, di tutti coloro che si erano immolati: oscuri e ignoti Marinai, e Alfieri, e De Luca, e Marion! Onore e gloria, ai Marinai d'Italia!».



una produzione associata MANDERFILM-SIRIO FILM

MARCELLO MASTROIANNI

MARINA VLADY VERSOIS

CAMILLO PILOTTO - VERA CARMİ

GUIDO CELANO - ENZO STAIOLA

PENNE NERE

HÉLÈNE VALLIER - GIUSEPPE CHIARANDINI - LIUBA SOUKHANOWA

Regia: ORESTE BIANCOLI

DISTRIBUZIONE



Obiettivo (Cinematografo) 1952

affiliazione autorizzata dalla Direzione D

LUCIANO
TAJOLI



Trieste mia!

ORGANIZZAZIONE GENERALE: F. GRANATA-VIGO
 REGIA: MARIO COSTA
 ERMANN0 RANDI - MILLY VITALE - MIRKO ELLIS - ALDO SILVANI
 ELVY LISSIAK - DANTE MAGGIO - NANDO BRUNO - FRANCA TAMANTINI

LUCIANO
TAJOLI



Trieste mia!

ORGANIZZAZIONE GENERALE: F. GRANATA-VIGO
 REGIA: MARIO COSTA
 ERMANN0 RANDI - MILLY VITALE - MIRKO ELLIS - ALDO SILVANI
 ELVY LISSIAK - DANTE MAGGIO - NANDO BRUNO - FRANCA TAMANTINI



I SETTE DELL'ORSA MAGGIORE



PRODUZIONE: PONTI-DE LAURENTIIS-VALENTIA FILM

ELEONORA ROSSI DRAGO PIERRE CRESSOY

REGIA: DUILIO COLETTI

Con gli autentici eroi delle leggendarie imprese dei marmi d'assalto nitracqui





Locandina del film *La figlia di Mata Hari* (1954) di Renzo Merusi.

A pagina 317: (In alto) Locandina del film *La pattuglia dell'Amba-Alagi* (1953) di Flavio Calzavara. Questo film, come *Trieste mai!*, tagliato sulla popolarità del cantante Luciano Tajoli, non supera i modelli di tante pellicole di maniera e melodrammatiche. (In basso) Locandina del film *Amori di mezzo secolo* (1954) di Glauco Pellegrini, Pietro Germi, Mario Chiari, Antonio Pietrangeli, Roberto Rossellini. Di quest'ultimo è l'episodio *Napoli 1943* (vedi l'immagine in alto a destra), che narra le vicende di un giovane aviare e di una ragazza vestita da fatina, i quali, nel corso di un bombardamento e in un rifugio nei pressi del teatro San Carlo di Napoli, vedono il loro idillio interrotto tragicamente da una bomba che pone fine alle loro giovani vite.

A pagina 318: Manifesto del film *La grande speranza* (1954) di Duilio Coletti.

A pagina 319: (In alto) Locandina di *La grande speranza*. (In basso) Locandina del film *Divisione folgore* (1955) di Duilio Coletti. La pellicola narra le coraggiose imprese dei soldati italiani in Africa.

PRODUZIONE
DIVA
FILM

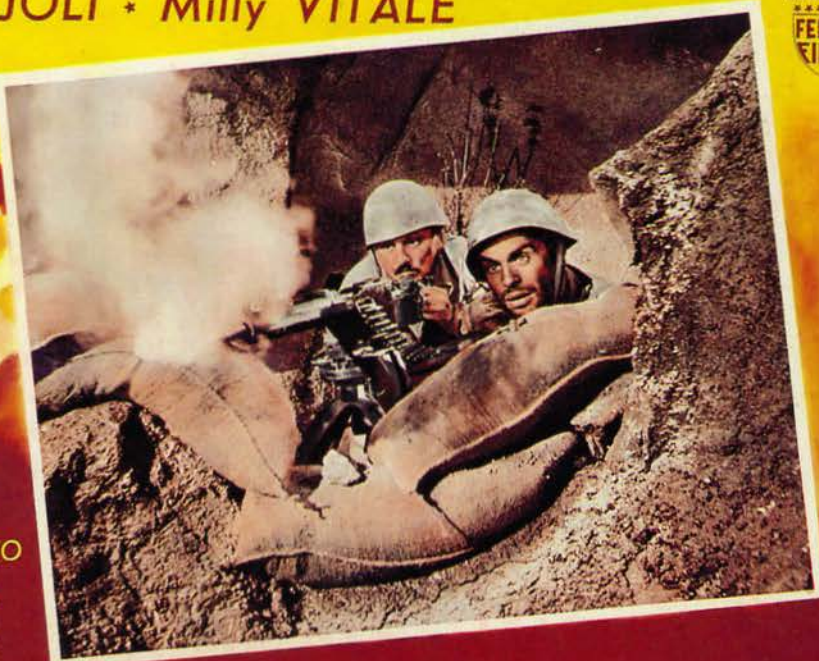
Luciano TAJOLI * Milly VITALE

DISTRIBUZIONE
FELIX
FILM



DANTE MAGGIO

OLGA SOLBELL
ALDO SILVANI
GIORGIO DI LULLO
CARLA CALO
NINO PAVESE
ANNA CAMPOLI



Org. Gen. F. GRANATA-VIGO * Regia di F. CALZAVARA

La PATTUGLIA dell'AMBA-ALAGI

UN FILM MINERVA
"SERIE RECORD"



AMORI di mezzo secolo

UN FILM A COLORI REALIZZATO DA CARLO INFASCELLI PER LA REGIA DI ROBERTO ROSSELLINI - GLAUCO PELLEGRINI
ANTONIO PIETRANGELI - MARIO CHIARI e PIETRO GERMI

PRODUZIONE ASSOCIATA EXCELSA-ROMA FILM



Un film Minerva "SERIE RECORD" realizzato e diretto da **DUILIO COLETTI**

Renato
BALDINI
Lois
MAXWELL
Folco
LULLI

CARLO BELLINI
ALDO BUFI LANDI
EARL CAMERON
DAVID CARBONARI
LUDOVICO CERIANA
CARLO DELLE PIANE
EDWARD FLEMMING
JOSE' JASPE
TOM MIDDLETON
PAOLO PANELLI
HENRY VIDON

EXCELSA FILM



LA GRANDE SPERANZA

IN FERRANICOLOR

Un film "Minerva" **SERIE RECORD** realizzato e diretto da **DUILIO COLETTI**

Lois MAXWELL

Renato BALDINI

e
Foto LULLI

CARLO BELLINI
ALDO BUFI LANDI
EARL CAMERON
DAVID CARBONARI
LUDOVICO CERIANA
CARLO DELLE PIANE
EDWARD FLEMING
JOSE JASPE
TOM MIDDLETON
PAOLO PANELLI
HENRY VIDON

EXCELSA FILM



LA GRANDE SPERANZA

IN FERRANICOLOR



FAUSTO TOZZI · Ettore MANNI · Monica CLAY
ALDO BUFI LANDI · JOSE JASPE

con la partecipazione di
LEA PADOVANI
e MARCO VICARIO

un film di **DUILIO COLETTI**

Produzione **ESEDRA**

COMPAGNIA CINEMATOGRAFICA ITALIANA

ORGANIZZATORE GENERALE

RENATO SILVESTRI



DIVISIONE Folgore





A pagina 320: Locandine del film *Siluri umani* (1955) di Antonio Leon Viola. La pellicola rievoca le imprese compiute dai mezzi d'assalto della Marina italiana contro munite basi navali britanniche.

Qui a fianco: Locandina di *Siluri umani*. Così, la critica: «Il tono del racconto, anche se elude accentuazioni trionfalistiche, non può fare a meno di accompagnare le immagini — a dieci anni dal fatto — con i timbri dell'ufficialità e l'insistito richiamo al sacrificio quasi sicuro di uomini volontariamente destinati all'impresa nella baia di Suda».

A pagina 322: Locandina del film *Il prezzo della gloria* (1956) di Antonio Musu.

A pagina 323: (In alto) Locandina di *Il prezzo della gloria*. (In basso) Locandina del film *Il cielo brucia* (1957) di Giuseppe Masini. Così, la critica: «Fra il rombo bellico dei vecchi S.M.79, il sorriso della Lualdi e le ansie per l'intervento di salvataggio, il film di Masini *Il cielo brucia* fa più d'uno sforzo per non inciampare nella retorica. E ancora una volta gli interpreti fanno miracoli per tenere la rotta giusta».



DISTRIBUZIONE

EURO INTERNATIONAL FILMS

GRUPPO ENIC



il **PREZZO** *della* **GLORIA**

(I mille dello Sparviere)

GABRIELE **FERZETTI** - ELEONORA ROSSI **DRAGO**

PIERRE **CRESSOY** - MIKE **BONGIORNO**

FIORELLA **MARI** - RICCARDO **GARRONE**

CINEMASCOPE

Regia

ANTONIO MUSU

FERRANICOLOR

PRODUZIONE
ENIC. IMPERIAL FILM
REALIZZATA DA
LUIGI ROYER

Venezia 1958 - 6.000.000 - Inc. Via del Corso 40, Milano - R. - 198.000.000

CINEMA SCOPE
FERRANIA COLOR



Regia: ANTONIO MUSU

il PREZZO della GLORIA

Prod. IMC - IMPERIAL FILM
realizzato da LUIGI ROVERI

DISTRIBUZIONE



GABRIELE FERZETTI - ELEONORA ROSSI DRAGO - PIERRE CRESSOY - MIKE BONGIORNO - FIORELLA MARI - RICCARDO GARROFFA



**IL CIELO
BRUCIA**



AMDEO NAZZARI • FOLCO LULLI • ANTONELLA LUARDI • FAUSTO TOZZI • FRANCO INTERLENGHI • Santiago RIVERO • Walter SANTOSSO • Luigi TOSI
GIUSEPPE MASINI SUPERVISION FAITH DOMERGUE • LIDA FAAROVA • HARALD MARESCH ETC ETC

Foto di scena di *Il cielo brucia*.

A pagina 325: Manifesto di *Il cielo brucia*.

A pagina 326 e 327: Locandina di *Il cielo brucia*.

Il soggetto: Carlo Casati è al comando di una squadriglia di bombardieri, nell'Africa del 1940. Rischia di cadere prigioniero degli inglesi, ma con molta audacia e un pizzico di fortuna riguadagna una pista italiana. A guerra finita, Casati continuerà a volare, sia pure con un aereo antincendio. Il suo valore si manifesterà anche come pilota civile.





IL CIELO BRUCIA

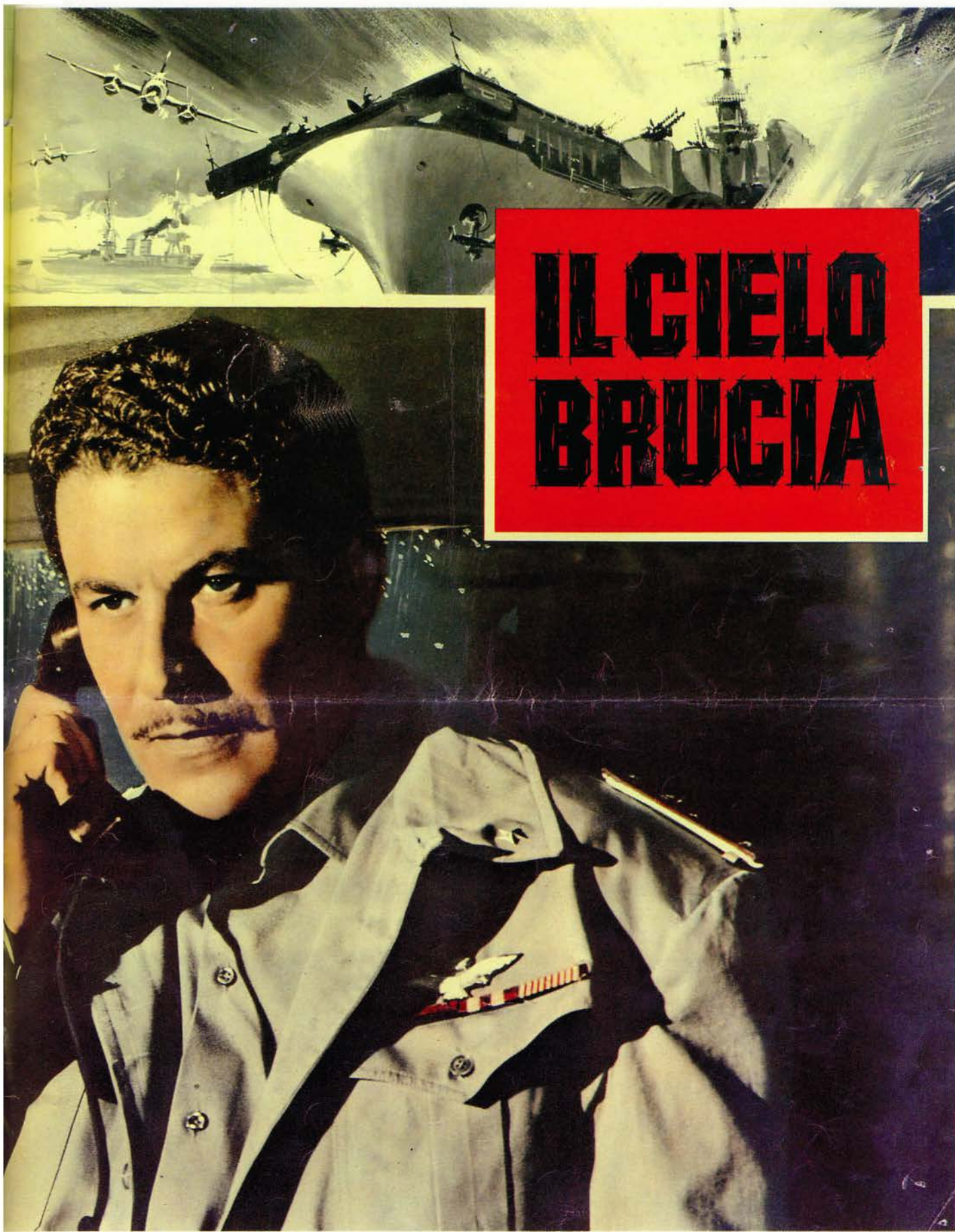
con AMEDEO NAZZARI - FOLCO LULLI - ANTONELLA LUALDI - FAUSTO TOZZI - FRANCO INTERLENGHI

SANTIAGO RIVERO - WALTER SANTOSSO - LUIGI TOSI

con FAITH DOMERGUE - LIDA BAAROVA - HARALD MARESCH

REGIA: GIUSEPPE MASINI







EL ALAMEIN (DESERTO DI GLORIA)

FAUSTO TOZZI - ROSSANA RORY
GABRIELE TINTI - PIERRE CRESSOY

Regia di
GUIDO
MALATESTA

CINEPANSCOPE

PRODUZIONE
C. A. P. R. I. FILM

Locandina del film *El Alamein (deserto di gloria)* (1957) di Guido Malatesta.

A pagina 329: (In alto) Locandina del film *El Alamein (deserto di gloria)*. (In basso) Locandina del film *1940-Fuoco sul deserto* (1958) di Giorgio Ferroni.

A pagina 330 e 331: Fotogramma di *1940-Fuoco nel deserto*.

PRODUZIONE
C.A.P.E.L. FILM

FAUSTO TOZZI ✕ ROSSANA RORY ✕ GABRIELE TINTI ✕ con PIERRE CRESSOY
REGIA DI GUIDO MALATESTA

CINEPANSCOPE



DISTRIBUZIONE
SIDEN
FILM

EL ALAMEIN

(DESERTO DI GLORIA)

Onore e gloria alla gioventù guerriera



1940-FUOCO SUL DESERTO

REGIA DI GIORGIO FERRONI • SOGGETTO E COMMENTO DI VIRGILIO LILLI • PRODUZIONE CESTIA FILM



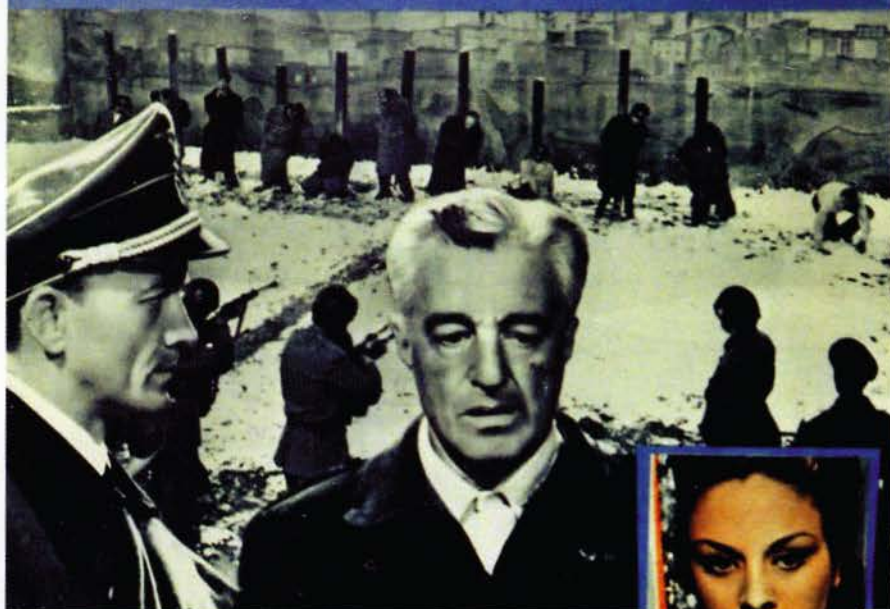




ALLA XX MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

LEONE D'ORO DI SAN MARCO

GRAN PREMIO DEL CENTRO CATTOLICO INTERNAZIONALE



MORIS ERGAS
presenta un film di
ROBERTO ROSSELLINI
per l'interpretazione di
VITTORIO DE SICA
HANNES MESSEMER
• con la partecipazione di (per ordine alfabetico)
SANDRA MILO
GIOVANNA RALLI
ANNE VERNON
• VITTORIO CAPRIOLI • LUCIA MODUGNO
LUCIANO PICOZZI



IL GENERALE DELLA ROVERE

una co-produzione
ZEBRA FILM, ROMA
GAUMONT, PARIGI



Locandina del film *Il Generale Della Rovere* (1959) di Roberto Rossellini. Premiato, ex-aequo con *La Grande Guerra* di Mario Monicelli, con il Leone d'oro alla XX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *Il Generale Della Rovere* segna il ritorno del cinema italiano ai temi della Resistenza. Come ha scritto Spinazzola, «sullo sfondo della guerra e della Resistenza, Rossellini colloca la storia della crisi di un'anima; peccato e redenzione, dannazione e salvezza, abbandono agli istinti inferiori e acquisizione di un'illuminante consapevolezza dei valori morali: questo è il doppio orizzonte della vicenda di Bertone-Della Rovere».

A pagina 333: Locandina e fotogramma di *Il Generale Della Rovere*. Il film propone, tra l'altro, una magistrale interpretazione di Vittorio De Sica.



MORIS ERGAS
presenta un film di
**ROBERTO
ROSSELLINI**
per l'interpretazione di
**VITTORIO
DE SICA
HANNES
MESSEMER**

e con la partecipazione di
**SANDRA MILO
GIOVANNA RALLI**

ANNE VERNON

VITTORIO CAPRIOLI
LUCIA MODURNO
LUCIANO PICOZZI

una coproduzione
ZEDRA FILM, ROMA - GARDINOT, PARIGI

CINERIZ



IL GENERALE DELLA ROVERE

LEONE D'ORO DI SAN MARCO ALLA XX MOSTRA
INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA - VENEZIA
E GRAN PREMIO DEL CENTRO CATTOLICO INTERNAZIONALE





Fotogramma e foto di scena di *Il Generale Della Rovere*. Ha scritto Carlo Lizzani: «Contro l'oleografia della Resistenza reagisce Rossellini con la proposta di un personaggio che non ha niente d'ufficiale e di retorico; il personaggio di *Il Generale Della Rovere*, appunto, tutto luci ed ombre, né tutto bianco né tutto nero, spia ed eroe, delinquente e martire».

Foto di scena di *Il Generale Della Rovere*.

Vittorio Caprioli: «Non potrò mai dimenticare la scena del monologo di Della Rovere quando esce di prigione, ci sono le bombe, e lui cerca di calmare tutti». Gianni Rondolino: «L'ambiente è quello di *Roma città aperta*, anche fotograficamente e scenograficamente ricostruito secondo i moduli del primo neorealismo, e il protagonista, fortemente sbizzato da un De Sica vigoroso, dovrebbe riassumere in sé i dubbi, i cedimenti, le paure, ma anche il coraggio o la fierezza di milioni di italiani che subirono i disagi e le angherie dell'occupazione nazista».



INDICE

<i>Presentazione</i>	pag.	5
<i>Introduzione</i>	»	7
1936 Il grande appello	»	11
1936 Squadrone bianco	»	15
1937 Sentinelle di bronzo	»	18
1938 Luciano Serra pilota	»	20
1939 Abuna Messias	»	25
1940 L'assedio dell'Alcazar	»	29
1941 La nave bianca	»	35
1942 Alfa-Tau!	»	40
1942 Bengasi	»	41
1942 Documento Z3	»	44
1942 Gente dell'aria	»	46
1942 Giarabub	»	47
1942 Mas	»	51
1942 Odessa in fiamme	»	51
1942 Un pilota ritorna	»	52
1942 I tre aquilotti	»	55
1943 Lettere al sottotenente	»	57
1943 Quelli della montagna	»	59
1943 Squadriglia bianca	»	62
1943 I trecento della settimana	»	63
1943 Treno crociato	»	64
1943 L'uomo dalla croce	»	65
1945 Roma città aperta	»	105
1945 La vita ricomincia	»	112
1946 Un americano in vacanza	»	115
1946 Il bandito	»	116
1946 Il canto della vita	»	119

1946	Avanti a lui tremava tutta Roma	pag. 121
1946	Un giorno nella vita	» 123
1946	O sole mio	» 125
1946	Umanità	» 126
1946	Uno tra la folla	» 127
1946	Due lettere anonime	» 128
1946	Montecassino	» 129
1946	Paisà	» 130
1946	Pian delle stelle	» 137
1946	Sciuscià	» 138
1946	Il sole sorge ancora	» 141
1946	Vivere in pace	» 145
1947	Caccia tragica	» 148
1947	Tombolo, Paradiso nero	» 152
1947	Germania anno zero	» 158
1947	Ultimo amore	» 166
1947	Uomini e cieli	» 166
1948	Anni difficili	» 166
1948	Come persi la guerra	» 171
1948	Il corriere di ferro	» 174
1948	L'ebreo errante	» 174
1948	E non dirsi addio	» 175
1948	Fantasma del mare	» 176
1948	Fuga in Francia	» 179
1948	La mascotte dei diavoli blu	» 181
1948	Natale al campo 119	» 181
1948	Lo sconosciuto di San Marino	» 184
1948	Senza pietà	» 185
1948	Sotto il sole di Roma	» 189
1949	Accidenti alla guerra	» 193
1949	La fiamma che non si spegne	» 196
1949	Il grido della terra	» 197
1949	Monastero di Santa Chiara (Napoli ha fatto un sogno)	» 202
1949	Gli uomini sono nemici (Carrefour des passions)	» 203
1950	Il cielo è rosso	» 239
1950	Donne senza nome	» 243
1950	Il mulatto	» 243
1950	Napoli milionaria	» 243

1950	I peggiori anni della nostra vita	»	248
1951	Abbiamo vinto!	»	248
1951	Achtung! Banditi!	»	250
1951	Cristo proibito	»	255
1951	I miracoli non si ripetono (Les miracles n'ont lieu qu'une fois)	»	260
1952	Carica eroica	»	262
1952	Ombre su Trieste	»	264
1952	Penne nere	»	265
1952	Trieste mia!	»	266
1953	Addio, figlio mio!	»	266
1953	Nessuno ha tradito	»	266
1953	La pattuglia dell'Amba Alagi	»	267
1953	I sette dell'Orsa Maggiore	»	268
1953	La trappola di fuoco	»	275
1954	Amori di mezzo secolo	»	275
1954	Cento anni d'amore	»	277
1954	La figlia di Mata Hari	»	278
1954	La grande speranza	»	278
1954	Mizar	»	279
1954	Sei ore di tempo	»	280
1954	Tormento d'amore	»	280
1954	Uomini ombra	»	280
1955	Divisione Folgore	»	281
1955	Gli sbandati	»	282
1955	Sbandato!	»	287
1955	Siamo uomini o caporali?	»	287
1955	Siluri umani	»	289
1955	La tua donna	»	290
1956	Ciao, pais...	»	291
1956	Un po' di cielo	»	291
1956	Il prezzo della gloria	»	291
1957	Il cielo brucia	»	292
1957	El Alamein: deserto di gloria	»	293
1957	Londra chiama Polo Nord	»	293
1958	La donna che venne dal mare	»	293
1958	Gli italiani sono matti	»	294
1959	Il Generale Della Rovere	»	294
1959	Lupi nell'abisso	»	299
1959	La notte delle spie (La nuit des espions)	»	299
1959	Rascel marine	»	299

